Theres Sophie Rohde

Die Bau-Ausstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder „Die Schwierigkeit zu wohnen“

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Fakultät Medien an der

Bauhaus-Universität Weimar

vorgelegt von

Theres Sophie Rohde, geb. am 20.11.1983

Ingolstadt 2014

Tag der Verteidigung:

06. Februar 2015

Gutachter:

Prof. Dr. Bernhard Siegert,

Bauhaus-Universität Weimar

Prof. Dr. Christoph Asendorf,

Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)

„Das Programm dieser Ausstellung heißt: ‚Wie wohnen?', wie ‚schön' wohnen, wie ‚billig' wohnen, wie ‚gesund' wohnen?; billiger, gesünder, schöner als bisher."

aus: Die Werkbundausstellung – Eröffnung der Ausstellung „Die Wohnung" in Stuttgart, Frankfurter Zeitung, 23. Juli 1927.

Inhalt

1. Zum Verlust einer Selbstverständlichkeit
oder: Eine Einleitung zum „Wohnen lernen!“ und dem Versuch, das Wohnen auszustellen 9

2. Wohnen ausstellen?
Von der Zeigbarkeit des Wohnens 35

2.1 Zum Begriff des Zeigens
Die Deixis und die Bau-Ausstellung 37

2.2 Vom Haus für zwei Seiten
Der Bau zum Ausstellen und Zeigen, zum Wohnen und Gebrauchen 45

3. Das Netz des Zeigens
Vorbilder und Nährboden der Bau-Ausstellungen 63

3.1 Von „plaudernden Bildern“, „Wohnlichkeits-Atrappen“ und „Stilleben-Wohnungen“
Handbücher zum „guten“ Bauen, Einrichten und Wohnen 65

3.2 Architektur im Bilde
Walter Gropius’ *Internationale Architektur* als Ausstellung und Bilderbuch 95

3.3 „Typofoto als die visuell exaktest dargestellte Mitteilung“
Zum Verhältnis von Text und Bild in den Architektur- und Gestaltungsbüchern der Moderne 123

3.4 Von den Orten des Ungeschmacks
Zu Gustav Edmund Pazaureks *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe* 139

3.5 „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet“
Von Warenbüchern und anderen „Käuferführern“ 153

3.6 Kinder hinter Glas
Zur „Ausstellung lebender Säuglinge“ auf der Düsseldorfer *GeSoLei* 181

3.7 Vom Versuch, das Wohnen zu fotografieren
Die Berliner Wohnungs-Enquête 1901-1920 205

4. Das Alte und das Andere
Die Methodik des Zeigens als Akt der An- und Abgrenzung 223

4.1 Wohnen von früher, Wohnen von woanders
Abgrenzungsfolien für das Neue Wohnen 225

4.2 Durchkreuzen und Ankreuzen
Zur Plakatreihe der Werkbundausstellung *Die Wohnung* 239

4.3 Beispiel und Gegenbeispiel, Moderne und „andere Moderne“

a. Vom Zeigen und Nicht-Zeigen eines Stuttgarter Faltblatts
Eine Beziehungsstudie zur Weißenhofsiedlung 253

b. „Fünf Minuten von der berühmten Weißenhofsiedlung …“
Beispiel und Gegenbeispiel im städtischen Raum 264

5. Die Bau-Ausstellungen der Moderne und ihre Vorstellungen vom Wohnen
Fallstudien aus Stuttgart, Breslau, Basel und Wien 275

5.1 Nachahmen, reagieren, weiterführen
Die Bau-Ausstellung im Netz des Zeigens 277

5.2 Wohnen als Problem, Wohnen als Maschine
Über das Ausstellen des „reibungslosen Wohnens“ bei Le Corbusier.
Sein Doppelhaus auf dem Stuttgarter Weißenhof 289

5.3 Mies, sein Mietshausblock und die Anderen
Zur Darstellung von Möglichkeiten im Wohnen.
Das größte Gebäude auf dem Weißenhof 303

5.4 Offenes Wohnen, gemeinschaftliches Wohnen
Hans Scharouns Wohnheim auf der Breslauer *WUWA* 315

5.5 Wohnen zeigen mit Zwischentiteln
Der Architekturpropagandafilm auf der Bau-Ausstellung.
Hans Richters *Die neue Wohnung* in Basel 335

5.6 Das Dilemma des Josef Frank
Vom Versuch, die „wirkliche Wohnung“ und das Glücklichsein darin auszustellen.
Franks Häuser auf dem Stuttgarter Weißenhof
und in der Wiener Werkbundsiedlung 359

5.7 Sitzgelegenheiten für das Neue Wohnen
Die Stühle aus Stahl in den (Bau-)Ausstellungen der Moderne.
Eine Detailbetrachtung 371

6. Zeigen ohne Gebrauchen?
Auf der Suche nach dem Menschen in den Gebäuden der Bau-Ausstellungen 383

6.1 Möblierung, Materialien, menschliche Abdrücke
Die Spur auf den Bau-Ausstellungen der Moderne 385

6.2 Absperrkordeln, enge Gänge und das Dunkeln in den Wohnungen
Zum Verhältnis von Zeigen und Gebrauchen auf den Bau-Ausstellungen 401

6.3 „… und ich brauche ja nicht dort zu wohnen."
Eine Vorstellung vom Mieter in den Siedlungen 415

6.4 Zur „Prüfung der Bewohnbarkeit"
Studien zu den Wohnsiedlungen nach dem Ausstellen 435

6.5 Noch einmal zeigen?
Ausstellen nach dem Wohnen – Leben mit dem Ausstellen 447

7. Zwischen Wohnen und Ausstellen
oder: Schlussbemerkungen statt eines Resümees 459

7.1 „Ausstellungswohnen"
Über das Ausstellen im Wohnen der Moderne.
Das Haus Tugendhat 461

7.2 Zwischen Architekturtheorie und „wirklicher Wohnung"
Lässt sich in einem Bild wohnen? 475

7.3 Das Bild wird zur Bühne
Ein Ausblick auf Ausstellungen zum Wohnen nach dem Zweiten Weltkrieg 485

Dank 495

Abbildungsverzeichnis 496

Literaturverzeichnis 507

1.

Zum Verlust einer Selbstverständlichkeit

oder: Eine Einleitung zum „Wohnen lernen!“ und dem Versuch, das Wohnen auszustellen

Abb. 1.1.1: Collage aus der *Zürcher Illustrierten* vom 5. September 1930.

„Ueberall Wohnungsfragen" – mit dieser Überschrift ist eine Bildcollage (Abb. 1.1.1) aus dem Jahr 1930 betitelt, die anlässlich der Schweizerischen Bau-Ausstellung *Woba* von der *Zürcher Illustrierten* zusammengestellt wurde. Links ist eine Blaumeise abgebildet, die auf dem Dach eines Vogelhauses über ihren Nestling wacht, welcher aus dem runden Einflugloch seinen Kopf nach außen reckt. Rechts davon sieht man eine Fotografie, die ein Paar zeigt, das von einer Terrasse aus auf die Basler Ausstellungssiedlung blickt. Diese Collage gehört nicht zu den offiziellen Werbemitteln, die seitens der Expositionsleitung herausgegeben wurden, sondern ist vielmehr als Kommentar zur Schau zu lesen – als ironische Bemerkung, davon ist auszugehen. Denn was anderes soll es sein als ein Witz, wenn mit der Collage und ihrer Bild- über- wie -unterschrift behauptet wird, dass die „Wohnungsfrage", die sich im eigentliche Sinne auf den Wohnungsmangel und als Folge dessen auf die Gestaltung und Einteilung von Wohnräumen bezieht, auch in der Tierwelt ein wichtiges Thema sei?

„‚Blaumeise Marie hat eine viel schönere Wohnung als wir', sagt die Tochter Meise zur Mutter, ‚viel heller, viel sonniger, viel luftiger.' ‚Die sind reicher', sagt die Mutter. ‚Nein', piepst die Tochter, ‚aber sie haben ihr Heim praktischer eingeteilt. Liebe Mutter, geh' zur ‚**WOBA**' nach Basel! Dort wirfst Du – gleich vielen anderen Besuchern – einen Blick von der Terrasse des Häuserblockes 1 über die Siedlung Eglisee und wanderst durch die anderen 15 Blocks. Alle verschieden eingeteilt mit überraschenden Raumlösungen. Und so viel Licht und Luft!'"[1]

Was die *Zürcher Illustrierte* mittels der beschrifteten Collage dem Betrachter liefert, ist wohl nichts anderes als eine Karikatur. Die Absurdität beginnt schon mit der Gegenüberstellung von Vogelhaus und Wohnsiedlung und findet ihre Zuspitzung in einem Dialog der Tiere. Ausgerechnet Vögel beginnen von den Maximen von „Licht und Luft" zu sprechen, die sonst die Architekten solcher Bau-Ausstellungen formulieren. Wie wenig Sinn das für die Blaumeisen macht, das zeigt allein schon der Unterschlupf. Denn auch wenn die Nisthilfe von Menschenhand gebaut und dabei einer menschlichen Behausung und ihren grundlegenden Elementen nachempfunden wurde – mit vier Wänden, einem Boden, einem Dach und einer Öffnung –, so besitzt sie doch lediglich ein kleines Einflugloch. Nur derart kann der Nestling vor Prädatoren wie Mardern, Katzen oder Spechten geschützt werden. Genauso wenig wie ein großer Durchlass macht eine „praktische" Raumeinteilung für den kleinen Vogel Sinn. Nichtsdestotrotz empfiehlt er auf dieser Collage, sich zu derartigen Fragen Rat bei der *Woba* zu holen. Der Zeitungsausschnitt ist ein ironischer Kommentar dazu, wie die Vorstellung eines „rationellen Wohnens", die besonders in

1 „Collage ‚Ueberall Wohnungsfragen'", *Zürcher Illustrierte* (5. September 1930): o. S.

den Bau-Ausstellungen der Moderne zum Ausdruck kam, im überzogenen Maße um sich griff: so weit, dass selbst Vögel sich „Wohnungsfragen" zu stellen begannen.

Davon, das Wohnen als Selbstverständlichkeit zu betrachten, das legt dieses humorvolle Beispiel ebenfalls dar, war man zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgekommen. Auf ganz Ähnliches verweist auch eine seltsame Aufforderung aus dem *Neuen Wiener Tageblatt*, welche im Jahr 1921 erschien: „Wir müssen wohnen lernen!"[2] war dort in einem Aufsatz des Architekten Adolf Loos zu lesen. Das Irritierende an dieser Phrase ist die Tatsache, dass sie dazu aufruft, etwas zu lernen, das jedem durch sein tagtägliches Tun zunächst selbstverständlich erscheint. Dass diese Selbstverständlichkeit zu jener Zeit tatsächlich in Frage gestellt wurde, das belegt allein die Vielzahl der Aufsätze zum Thema des Wohnens, die in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts von Spezialisten unterschiedlichster Profession veröffentlicht wurden: von Architekten oder Stadtplanern, von Politikern, Soziologen, Medizinern oder Hygienikern. Die Überzeugung machte sich breit, dass sie den Menschen zu einem „richtigen Wohnen" zu erziehen oder gar zu „befreien" hätten[3] und dass sich das Leben daheim optimieren lasse. Besonders für die Protagonisten des Neuen Bauens schien Wohnen eine kulturelle Praxis zu sein, die niemand von sich aus beherrscht, sondern die eingeübt werden muss. Wohnen wird in ihren Schriften als eine Kulturtechnik beschrieben, die es zu erlernen gilt. So kam der Architekt Bruno Taut 1927 in einer Veröffentlichung mit dem Titel *Bauen* zu der Feststellung: „Wir wissen alle, daß unsere Gegenwart noch erst die Art und Weise finden muß, wie man am besten wohnt."[4] In derselben Publikation entdeckt man einen eigentümlichen Satz, der selbst nach mehrmaligem Lesen mehr Verwirrung als Klärung stiftet: „Wohnlich ist das Wohnhaus, wenn es gut zu bewohnen ist."[5] Dieser *Taut*ologie ist eine seltsame Schleife inhärent. Sie führt im Kreis und damit kaum zu einem Erkenntnisgewinn. Denn Taut lässt den Leser darüber im Unklaren, was er unter dem Begriff „wohnlich" verstanden wissen will, was es bedeutet, „gut bewohnbar" zu sein und wie sich „Wohnen" definiert.

2 Adolf Loos, „Wohnen lernen! (1921)", in *Trotzdem: 1900-1930*, hg. von Adolf Opel, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931 (Wien: Prachner, 1988), S. 169.
3 Vgl. dazu etwa: Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* (Zürich [u.a.]: Füssli, 1929).
4 Bruno Taut, *Bauen: Der neue Wohnbau* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1927), S. 68.
5 Ebd., S. 12.

Tatsächlich liegt eine Schwierigkeit darin, „Wohnen" zu bestimmen. Obwohl es eine so konkrete und einem jeden so vertraute Tätigkeit ist, ist es schwer, sie in Worte zu fassen oder gar in eine Definition. Jeder Versuch, die Praxis des Wohnens über alle Zeiten und Kulturen hinweg zu definieren, muss scheitern.[6] Dennoch gab es in der Geschichte immer wieder Versuche, „das Wohnen" zu bestimmen – und diese historischen Konjunkturen des Wohndiskurses tauchten meist dann auf, wenn es etwa zu gesellschaftlichen Veränderungen und zu Neuerungen in der Architektur kam. Daraufhin ist Wohnen von einem meist unreflektierten, gleichsam unbewussten Zustand in eine Aktivität übersetzt worden, die verhandelt und damit zum Gegenstand von Diskussionen, Ausstellungen oder Schriften wurde.

Einen solchen Moment stellte der Umbruch des späten 19. zum frühen 20. Jahrhundert dar. Mit der zweiten Phase der Industrialisierung, in der sich etwa Deutschland von einem vor allem agrarisch geprägten Land in einen Industriestaat wandelte, setzte eine Wanderbewegung der Menschen von den Dörfern in die Städte und damit eine verstärkte Urbanisierung ein. Der industrielle Fortschritt und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Veränderungen brachten eine Stimmung des Aufbruchs wie der Verunsicherung mit sich, was, zieht man Äußerungen heran, wie sie Adolf Loos oder Bruno Taut formulierten, auch im Bereich des Wohnens griff. Mit der Forderung, dass das Wohnen gelernt werden müsse, wurden ältere Wohnformen für obsolet erklärt. Dies betraf insbesondere das „ganze Haus", ein Jahrhunderte lang vorherrschendes Prinzip, welches nicht mehr in die Moderne zu passen schien. Um verstehen zu können, wovon man sich abzulösen versuchte, muss jenes Prinzip, wenn es auch an dieser Stelle nicht vollständig erläutert werden kann, doch zumindest skizziert werden.[7] Das „ganze Haus", eine vorindustrielle Wirtschafts- und Gesellschaftsform, wird von dem Historiker Otto Brunner – um damit die Ebene des innerarchitektonischen Diskurses zu verlassen und eine soziologische Perspektive hinzuzuziehen – als Oikos beschrieben, die „eben die Gesamtheit der menschlichen Beziehungen und Tätigkeiten im Hause, das Verhältnis von Mann und Frau, Eltern und Kindern, Hausherrn und Gesinde

6 Vgl. Hartmut Häußermann und Walter Siebel, *Soziologie des Wohnens: Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens* (Weinheim [u.a.]: Juventa-Verlag, 1996), S. 12.

7 Tatsächlich existierten verschiedene Typen des „ganzen Hauses". Nachzulesen ist dies im Detail bei Ulla Terlinden, *Gebrauchswirtschaft und Raumstruktur: Ein feministischer Ansatz in der soziologischen Stadtforschung* (Stuttgart: Silberburg-Verlag, 1990), S. 15–20.

(Sklaven) und die Erfüllung der in Haus- und Landwirtschaft gestellten Aufgaben“[8] umfasst. Gearbeitet wurde dort vornehmlich für den Ver- und Gebrauch. Die Hausökonomie war es, die über die geschlechtliche Arbeitsteilung sowie über die baulich-räumliche Nutzungsstruktur bestimmte. Dabei gehörten ihr nicht allein Familienmitglieder an und zudem waren die familiären Bindungen wie die Ehe in den Dienst der Erhaltung von Haus und Hof gestellt.[9] Während das Handwerk einzig von Männern ausgeübt wurde, übernahmen die hauswirtschaftlichen Tätigkeiten die Frauen. Die „Ökonomie des ganzen Hauses“ konnte allerdings nur durch die Verbindung beider Komponenten und aller Mitglieder der Gemeinschaft funktionieren.[10] Räumlicher Ausdruck dieser Wohn- und Arbeitsweisen, die sich kaum getrennt voneinander betrachten lassen, war das Haus, bei dem Grundriss und Einrichtung sich der Wirtschaft unterordneten. Gesonderte Bereiche für verschiedene Nutzungen waren kaum vorhanden und soziale oder räumliche Schwellen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit existierten nicht.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte mit der gewachsenen Staatsbürokratie, der Ausprägung des Handels, mit den technischen Neuerungen wie der Dampfmaschine, mit der sich immer stärker durchsetzenden Mechanisierung und mit den ersten Manufakturen und Fabriken ein Wandel eingesetzt. Nicht mehr die direkte Gebrauchsarbeit stand im Vordergrund, sondern die Arbeit für den Tausch.[11] Die Beschäftigung wurde mehr und mehr in die Städte verlagert und dort zentralisiert. Damit schwand die Bedeutung des „ganzen Hauses“ und seine Wirtschaftsform löste sich auf; ein langsamer Prozess, der sich in der Zeit vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg endgültig durchsetzte.

Als Folge dessen kam es weitestgehend zu einer räumlichen Trennung von Erwerbsarbeit und Wohnen; vor allem im Bürgertum, welches sich auf Bildung und Besitz stützte und sich von traditionellen Sozial- und Wirtschaftsformen abzusetzen versuchte. Die bis dahin vorherrschende Hausgemeinschaft wurde

8 Otto Brunner, *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, 3., unveränderte Auflage (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980), S. 105. Weiter heißt es in dem Zitat: „Damit ist auch bereits die Einstellung zum Handel gegeben. Er ist notwendig und erlaubt, soweit er der Ergänzung der Autarkie des Hauses dient, er ist verwerflich, sobald er zum Selbstzweck wird, das heißt, auf Gelderwerb an sich zielt.“

9 Der Hausherr hatte die Entscheidungsgewalt, dem „ganzen Haus“ wohnte ein „herrschaftliches Moment“ inne. Ebd., S. 111. Vgl. dazu: „Alle Abhängigkeitsverhältnisse im Haus sind auf den Hausherrn bezogen, der als der leitende Kopf aus ihnen überhaupt erst ein Ganzes schafft. […] Das Haus (Oikos) ist also ein Ganzes, das auf der Ungleichheit seiner Glieder beruht, die durch den leitenden Geist des Herrn zu einer Einheit zusammengefügt werden.“ Ebd., S. 112.

10 Vgl. dazu: „Wenn der Bauer von seiner ‚Wirtschaft‘ spricht, so meint er den Gesamtkomplex seiner haus- und landwirtschaftlichen Tätigkeiten, den Oikos, der ohne die darin wohnenden Menschen, die Hausfrau, die mitarbeitenden Familienangehörigen, das Gesinde nicht denkbar ist.“ Ebd., S. 106.

11 Zu diesem Übergang trugen auch die Gewerbefreiheit in den Städten und die Gründung des Deutschen Zollvereins bei, indem sie die zuvor noch bestehenden administrativen Schranken reduzierten.

aufgelöst, die berufliche Tätigkeit fand nun in der Regel außerhalb des Hauses statt. Das Bürgertum sonderte sich bewusst von alten Arbeits- und Wohnweisen ab. Ehe, Familie und Heim erhielten damit eine bisher kaum gekannte Bedeutung, ja erfuhren eine Überhöhung. Das sollte auch in der Wohnung sichtbar zum Ausdruck kommen. Werte wie Privatheit, Erholung und Gemütlichkeit hatten in der räumlichen Anordnung wie Ausstattung erkennbar zu werden.[12] Es entstanden Grundrisse, in denen explizite Rückzugsbereiche angelegt waren. Indessen wurde mit dem Salon eine öffentliche Zone für Gäste und damit in gewisser Weise ein „Ausstellungsareal" innerhalb der Wohnung geschaffen, dessen Einrichtungen gemeinsam mit den dort gesammelten Dingen den Status ihrer Besitzer zur Schau stellen sollten. Im bürgerlichen Wohnen differenzierten sich folglich unterschiedliche, ja gegensätzliche Funktionen aus – wie der Rückzug zum einen und zum anderen die Repräsentation nach außen –, denen jeweils eigene und voneinander getrennte Räume zugeteilt wurden. Besonders für die zweite Aufgabe gestaltete man mit Vorliebe komplette Interieurs. Solche konnte man wiederum als öffentliche Ausstellungsstücke in Expositionen betrachten. Diese Bewegung zeichnet nach, dass in jenem Wohnen ein Ausstellen steckte und sich gleichzeitig eine Idee des ausgestellten Wohnens entwickelte: „In der Geschichte der Moderne kulminiert erstmals Ende des 19. Jahrhunderts das Domiziliare im Ausstellen, wie auch das Ausstellende im Domizil. Einerseits wurde im Wohnen Gesammeltes ausgestellt […] Anderseits wurde Wohnen selbst zum Ausstellungsgegenstand […]"[13].

Eine der ersten Expositionen, die nicht nur einzelne Möbel und Ausstattungsobjekte präsentierte, sondern sie als Totalität erscheinendes Arrangement begriff, das bewohnbar oder bewohnt wirken sollte, stellte die *Wiener Kunstgewerbeausstellung* von 1877 dar.[14] Jener Ansatz wurde von den Weltausstellungen, auf denen die verschiedenen Nationen um die besten Leistungen wetteiferten, übernommen, wie im Jahr 1900 mit der Einrichtung eines „Wiener Zimmers" in Paris. In solchen Expositionen ging es nicht allein um die Präsentation kunsthandwerklicher Fähigkeiten einer Region durch eine Reihe

12 Vgl. zu den Ausarbeitungen zum „ganzen Haus" und seinem Verschwinden: Kerstin Dörhöfer und Ulla Terlinden, *Verortungen: Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen* (Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1998), S. 49 ff; Terlinden, *Gebrauchswirtschaft und Raumstruktur*, S. 15–20, 106–111.

13 Irene Nierhaus, „Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter", in *Kunst - Museum - Kontexte: Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, hg. von Viktor Kittlausz und Winfried Pauleit (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006), S. 55.

14 Vgl. Ebd.

von Einzelstücken. In diesen ausgestellten Arrangements spiegelte sich vielmehr eine Idealvorstellung wider, wie die Tätigkeit des Wohnens, seine Räume und die Dinge darin ausgerichtet, angeordnet und ausgestattet sein sollten. Mit dieser Visualisierungsform war der pädagogische Anspruch verbunden, den Menschen das „richtige Wohnen" beizubringen, also qua Raumanordnung eine Kulturtechnik zu vermitteln. So wurde ein Übergang geschaffen: vom Wohnen als Praxis des privaten Heims zu einem normativen Wohnbegriff. Adolf Loos kommentierte diese Bewegung 1898 mit den folgenden Worten:

„Es sind kojen geschaffen worden und in diesen wurden musterzimmer aufgestellt. So geschieht es schon seit jahren bei jeder ausstellung. Dem publikum wird auf diese weise gesagt: so sollst du wohnen! Das arme publikum! Selbst darf es seine wohnung nicht einrichten."[15]

Welche Form des Einrichtens man als vorbildlich erachtete, unterlag einem Wandel. Dies betraf neben der Hausstruktur auch die Ästhetik der Einrichtungsgegenstände. In der Gründerzeit war in Architektur und Innenraumgestaltung der Historismus beliebt, der Stile vergangener Epochen aufgriff, miteinander vermengte und der bis ins 20. Jahrhundert nachwirkte. In dem Moment jedoch, in dem Loos mit seinem Zitat die Ausstellungspraxis kritisierte, etablierte sich eine andere ästhetische Strömung, die im deutschsprachigen Raum unter dem Titel des Jugendstils gefasst werden sollte. Forderten die Anhänger dieser Richtung auch eine Ablösung vom Eklektizismus der vorangegangenen Jahre zugunsten einer zeitgemäßen Gestaltung, so blieb der Interieur-Gedanke als Wohn- und Einrichtungsideal doch bestehen – selbst wenn eine solche Ausstattung für die wenigsten Stadtbewohner finanzierbar war. Denn neben dem Bürgertum drängte infolge der Industrialisierung noch eine andere Schicht in die Ballungsgebiete: die Arbeiter, die in den Fabriken beschäftigt waren und deren Lebenssituation abseits davon vor allem durch eine quantitative wie qualitative Wohnungsnot bestimmt wurde. Sie waren in der Regel unter beengten und unhygienischen Verhältnissen in Mietskasernen untergebracht. Unter Architekten, Städteplanern, Politikern, Vertretern von Krankenkassen und Medizinern verbreitete sich die Überzeugung, dass man an solchen Orten nur „schlecht" und „falsch" wohnen könne. „Falsches Wohnen" wurde ursächlich mit den baulichen und hygienischen Bedingungen zusammengedacht – und auch dies ist

15 Adolf Loos, „Interieurs (1898)", in *Ins Leere gesprochen: 1897 - 1900*, hg. von Adolf Opel, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921 (Wien: Prachner, 1987), S. 68.

bereits im 19. Jahrhundert zum Thema in Expositionen geworden.[16]

Ungeachtet des teils katastrophalen Zustands der Unterkünfte wurden selbst in den Mietskasernen bürgerliche Werte und Wohnformen zum Leitbild. Waren weder genügend Platz noch die finanziellen Mittel vorhanden, um die Zimmer so zu gestalteten, wie es Ausstellungen zeigten, orientierten sich die Arbeiter in der Ausstattung ihres Zuhauses doch deutlich an solchen Vorführräumen. Allerdings richteten sich jene an ein zahlungskräftiges Publikum. So musste wertvolles Kunsthandwerk in den Mietskasernen durch günstigere Surrogatware ersetzt werden, die in Form industrieller Massenprodukte auf den Markt kam. Als Folge dieser Entwicklung breitete sich ab den 1890er Jahren ein „Geschmackserziehungsgedanke“[17] aus: Vermehrt wurden Publikationen wie Ratgeber oder Handbücher von Autoren veröffentlicht, die meist aus dem Bürgertum stammten und versuchten, ihr eigenes Wertebewusstsein auf andere Menschen zu übertragen, ästhetische Normen festzusetzen und eine Geschmackserziehung von oben zu bewirken.[18] Der Drang einer Anleitung zum „guten Wohnen“, wie er sich besonders in den 1920er und 1930er Jahren ausprägte, hatte somit seine Wurzeln in einer Strömung, die bereits im 19. Jahrhundert begonnen hatte. Der Wunsch nach Neugestaltung und Erziehung wurde zum Symptom dieser Zeit und schlug sich, angeregt durch den aus England herrührenden Arts and Crafts-Gedanken, etwa in Lebensreformbewegung, Kunstgewerbereform oder Kunsterziehungsbewegung nieder. So unterschiedlich die Ansätze, Überzeugungen und Zielsetzungen der verschiedenen Zweige waren, die Schnittmenge bezüglich der Produktkultur lag in einer Ablehnung der als unangemessen geltenden Verwendung historischer Stile für ein modernes Zeitalter. Stattdessen sollten Entwürfe entstehen, die zeitgemäßen Materialien sowie den aktuellen Gebrauchs- und Produktionsbedingungen entsprachen.[19] In diesem Sinne organisierten sich die Reformwilligen in Vereinen und Verbänden, in Deutschland etwa in dem 1902 gegründeten Dürerbund oder dem Bund Heimatschutz von 1904. Derart versuchten sie ihre jeweiligen Vorstellungen

16 So wurde schon 1851 zur ersten Weltausstellung in London von der Society for Improving of the Labouring Classes ein Gebäude für Arbeiterfamilien im Hyde Park errichtet. Das griff man auf anderen Expositionen wieder auf: Die Weltausstellung in Paris zeigte 1889 gar ein modernes, mit allen sanitären Einrichtungen versehenes Arbeiterhaus, das einem veralteten gegenübergestellt wurde. Vgl. Johannes Cramer und Niels Gutschow, *Bauausstellungen: Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1984), S. 37.

17 Gert Selle, „Über bürgerliche Reformversuche der Produktkultur zwischen 1898 und 1912 – Ein Beitrag zur Genese und Funktion alltagsästhetischer Normen in Deutschland“, in *Kunst und Alltag um 1900*, hg. von Eckhard Siepmann (Lahn-Gießen: Anabas-Verlag, 1978), S. 62.

18 Vgl. Ebd., S. 61.

19 Vgl. Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900-1914* (Dresden: Verlag der Kunst, 1999), S. 26.

gezielter zu vermitteln. Die Wohnung war dabei einer der zentralen Gegenstände der Bemühungen. Das Einrichten als ein Aspekt des Wohnens wurde als eine erlern- und beeinflussbare Praxis erkannt, die vermeintlich nach gezielter Beratung und Einübung verlangte. Ferdinand Avenarius etwa, Gründer des Dürerbunds, veröffentlichte als Herausgeber der Zeitschrift *Kunstwart* bereits im Jahr 1900 die *10 Gebote zur Wohnungseinrichtung:*

„Erstens: Richte Dich zweckmäßig ein! […]
Zweitens: Zeige in deiner Wohnung deinen Geist! […]
Drittens: Richte Dich getrost nach deinen Geldmitteln ein! […]
Viertens: Vermeide alle Imitationen! […]
Fünftens: Gib deiner Wohnung Leben! […]
Sechstens: Du sollst nicht pimpeln! […]
Siebtens: Fürchte dich nicht vor der Form! […]
Achtens: Fürchte dich nicht vor der Farbe! […]
Neuntens: Strebe nach Ruhe! […]
Zehntens: Führe auch freie Kunst in dein Heim! […]“[20]

„Du sollst nicht pimpeln!“ – Damit verurteilte Avenarius das seinerzeit beliebte Ausschmücken jeder Raumecke, das besonders in den bürgerlichen Salons und in Anlehnung daran in den kleinbürgerlichen „Guten Stuben“ ausgeprägt war. Nicht allein in den Mietskasernen, auch in Wohnungen gehobener Klassen ließ sich also „falsch“ wohnen. Avenarius schuf als Reaktion nicht nur einen Wegweiser, sondern ein Regel- und Verbotswerk mit ähnlich imperativischem Charakter wie der christliche Dekalog. Die angeblich so zahlreichen Laien galt es in Qualitäts- und Stilfragen anzuleiten – durch geschmackspädagogische Interventionen in Zeitschriften und Handbüchern, durch Vorträge und Ausstellungen.

Um 1900 wurde ein weiterer Ruf nach Reformen laut, der diesmal jedoch die Ebene der Ausstellungspraxis selbst betraf: Man verlangte eine Veränderung in der Präsentation von Architektur in Expositionen, selbst wenn die Architekturausstellung bereits auf eine lange Tradition zurückblicken konnte. Solche wurden schon mit der Gründung der Académie Royale d’Architecture im Jahr 1671 organisiert und

20 Ferdinand Avenarius, „Zehn Gebote der Wohnungseinrichtung“, *Der Kunstwart* Nr. 9 (1900): S. 341–344. Sie wurden auch im Katalog der Dresdner *Volkstümlichen Ausstellung für Haus und Herd* abgedruckt. Jedem Gebot ist eine Beschreibung beigefügt, etwa nach dem sechsten: „‚Pimpeln‘, was heißt das? ‚Porzellanblümchen formen, ist eine pimpelige Arbeit‘, sagt z. B. der Sachse, dessen Sprachschatz dieses schöne Wort entstammt. Auf die Wohnung angewandt sagt das Gebot: Vermeide das Kleinliche. Vermeide es am einzelnen Stück; laß die überflüssigen Zierätchen und Ornamentchen weg, die nach Meinung harmloser Gemüter ‚Eleganz‘ geben sollen. Vermeide das auch in der Wohnung als einem Ganzen: thue nicht mehr hinein, als nötig ist. Wenige, noch so schlichte, aber sorgfältig gewählte Stücke machen die Wohnung vornehm, ein Haufen noch so netter Sachen, auf deren jedem wieder ein Haufen noch so netter Sächlein stehen, machen sie lächerlich. Niemals zwei Linien, wo eine gleich gut den Zweck erfüllt, niemals zwei Farben, wo eine genügt! Sind kleine Formen nicht zu vermeiden, müssen sie zusammengefasst und zusammen eingeordnet werden ins Ganze.“ S. 432 f.

erhielten im 18. Jahrhundert auch öffentlichen Charakter.[21] Zu dieser Zeit ist ebenso in den höfischen Galerien Architektur anhand von Tafelbildern und Modellen gezeigt worden – von antiken Monumenten bis zu großzügig angelegten Stadtplanungen. Dabei thematisierte man vor allem die vergangene Architekturgeschichte; anhand anerkannter Beispiele wurden bestehende Reglements zur Belehrung demonstriert – besonders in den Sammlungen von Hochschulen wie der der Technischen Universität München. Seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bekamen Architekturschauen ihren festen Platz im vielfältig ausgeprägten Ausstellungswesen Europas und waren damit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Nicht nur der rückwärtsgewandte Blick erhielt darin Raum, sondern ebenfalls Visionen, die in die Zukunft weisen sollten, jedoch bis dahin nur auf Papier gebracht worden waren. Doch zur Jahrhundertwende, als auch die Kritik am Eklektizismus in der Baukunst immer lauter wurde, stieg die Unzufriedenheit mit dieser Form des Ausstellens von Architektur: Die gezeigten Entwürfen etwa wurden als wenig übereinstimmend mit tatsächlich realisierten Bauten empfunden. Darüber hinaus bemängelte man, dass die präsentierten Blätter nicht von Architekten, sondern zur Steigerung des dekorativen Effekts von beauftragten Zeichnern hergestellt wurden.[22] Dem Laien innovative Wege in der Architektur nicht nur künstlerisch, sondern vor allem realitätsnah zu vermitteln, war derart kaum möglich. Zur Zeit der Sezession und Kunstgewerbebewegung ging mit der Forderung nach einer anderen Gestaltung von Architektur und Gebrauchsgegenständen ein Bedürfnis nach einem neuen Modus des Zeigens einher.

1901 wurde dem in der Darmstädter Exposition *Ein Dokument deutscher Kunst* entsprochen. Der hessische Großherzog Ernst Ludwig, als Kind häufig zu Gast bei seinen Großeltern Königin Victoria und Prinz Albert und daher bekannt mit dem Konzept der Weltausstellung und der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, rief die erste Bau-Ausstellung ins Leben. Diese Veranstaltung machte einem Publikum in einer zeitlichen Einschränkung Architektur zugänglich, indem für sie Bauten in realitätsgetreuen Maßen errichtet wurden. Diese waren, ihrer Nutzungsform als Wohnhaus entsprechend, zeitgerecht und als mustergültige Lösung eingerichtet. Denn die Einheit von Entwurf, Realisierung und Einrichtung

21 Vgl. Carsten Ruhl, „Architekturausstellungen – Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur", in *Die Medien der Architektur*, hg. von Wolfgang Sonne (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011), S. 303; Winfried Nerdinger, „Architektur im Museum", in *Bauen, Sammeln, Zeigen*, hg. von Winfried Nerdinger und Ulrike Steiner (Zürich: gta-Verlag, 2008), S. 14–21.

22 Vgl. Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 9.

bedeutete das wesentliche Merkmal der Schau.[23] Damit wurden in diesem neuen Ausstellungstyp zwei Kategorien von Exponat kombiniert, die beide mit dem Wohnen zusammenhängen: Man zeigte das Wohnhaus in Verbindung mit seinen Einrichtungsgegenständen. Jenes Konzept prägte all die anderen Bau-Ausstellungen, die im 20. Jahrhundert folgen sollten.

Es war 1901 folglich eine Ergänzung zu den bisherigen Mittlern des „guten Geschmacks" wie den Bildbänden, Ratgebern oder Handbüchern entstanden. Auch über die Zeichnungen und Modelle der bis dato üblichen Architekturschauen führte die Bau-Ausstellung hinaus. Der entscheidende Unterschied zu solchen Darstellungsmedien bestand darin, dass sich der Körper des Besuchers nun im vorbildlichen Raum einfinden konnte – und, dass die präsentierten Häuser nach Ende der Exposition in der Regel tatsächlich bewohnbar waren. Das machte die Bau-Ausstellung zu einem solch besonderen, ja spektakulären Ort, um das Thema des Wohnens zu behandeln und führte nach dem Ersten Weltkrieg zu einer außerordentlichen Konjunktur jenes Expositionstypus. Auf Bau-Ausstellungen glaubte man nicht nur neue Bauten entwickeln, sondern gar zu einem „Neuen Wohnen" anleiten zu können. Daher nahmen Architekten wie Bruno Taut oder selbst Adolf Loos, der sich 1898 noch so kritisch zum Ausstellen von Wohnräumen geäußert hatte, daran teil und gestalteten sie mit. So kam 1930 die schweizerische Zeitschrift *Das Wohnen* zu folgender Feststellung:

„Wenn sich im Wohnwesen neue Prinzipien geltend machen, neue Formen und Konstruktionen auftauchen, hat man immer wieder zu dem Mittel der Ausstellung in wirklicher Größe gegriffen, und zwar nicht zu einer Ausstellung aus Leinwand und Pappe, sondern aus Stein, Holz und Eisen, nach Schluss der Ausstellung zum wirklichen Bewohnen bestimmt."[24]

Seit der ersten Bau-Ausstellung hatte sich in den folgenden drei Jahrzehnten dieser Expositionstyp demgemäß zum beliebtesten Medium für das öffentliche Zurschaustellen von Neuerungen im Wohnwesen ausgebildet. Publiziert wurde die zitierte Passage anlässlich der Eröffnung der Siedlung Eglisee, die vom Schweizerischen Werkbund zur *Woba* errichtet worden war. Sie stellte sich in eine Reihe von Ausstellungen, die 1927 mit der Stuttgarter Schau *Die Wohnung* begonnen hatte. Retrospektiv betrachtet ist diese eine der meist beachteten Bau-Ausstellungen der Geschichte. Das geht besonders auf die Weißenhofsiedlung zurück, die in ihrem Rahmen entstand und bis heute als architektonischer Meilenstein gilt. Organisiert wurde die Exposition vom Deutschen Werkbund. 20 Jahre nach Gründung der Vereinigung

23 Vgl. Ebd., S. 12.
24 o. A., „Die Wohnkolonie Eglisee", *Das Wohnen* Nr. 9 (1930): S. 188.

fand das Ausstellungsereignis statt, was kaum dem Zufall entsprang. Denn nicht zuletzt sollte damit auf vielfältigen Ebenen die Rolle des Werkbunds als Fördereinrichtung der modernen Gestaltung demonstriert werden: von der Architektur über die Wohnungseinrichtungen bis hin zum Layout der begleitenden Drucksachen.

1907 hatte sich die heterogene Mitgliedschaft des Verbands, darunter Künstler, Architekten, Industrielle und Politiker, der „Veredlung der gewerblichen Arbeit" durch „Erziehung, werbende Tätigkeit und geschlossene Stellungnahme"[25] verschrieben. Inzwischen war der Werkbund angewachsen und zu einer der bedeutendsten kulturellen Institutionen Deutschlands geworden. Mit dem Ausspruch „Vom Sofakissen zum Städtebau"[26] markierte Hermann Muthesius, einer der Gründer der Vereinigung, im Jahr 1911 die Bandbreite des gesetzten Aufgabenbereichs. Mittels seiner Kompetenzen in Zusammenarbeit, Vernetzung und Organisation versuchte der Bund besonders auf dem Gebiet der Gebrauchswaren zur „guten Gestaltung" anzuleiten und trat für die Steigerung der Qualität von Massenprodukten ein. In diesem Sinne wollte er Einfluss auf Produzenten und Rezipienten nehmen und Wissenslücken schließen, verbunden mit der Erwartung, sich selbst überflüssig zu machen.[27] Expositionen wurden dabei zu einem der öffentlichkeitswirksamsten Instrumente des Verbands. 1914 zeigte sich exemplarisch mit der Kölner Werkbundausstellung, wie solche Veranstaltungen nicht nur zu Nachweisen der Leistungsfähigkeit seiner Mitglieder wurden, sondern auch zum Forum für Diskussionen.[28] Der Erste Weltkrieg brachte eine Zäsur mit sich, die zwar zunächst zu einer Unterbrechung der Werkbundarbeit führte, diesem mittelfristig jedoch auch neue Themen erschloss: Nun stand neben der gewünschten Anhebung der Produktkultur

25 Vgl. Alfons Paquet, „Vorwort", in *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, hg. von Deutscher Werkbund, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (Jena: Diederichs, 1912), S. III. Anfangs gab es zwischen den Verbänden in Deutschland personelle Überschneidungen. Paul Schultze-Naumburg war etwa nicht nur Mitbegründer des Deutschen Werkbunds, sondern schrieb zudem für den Kunstwart und nahm eine führende Rolle im Bund Heimatschutz ein. Im Jahr 1912 ist die Hälfte des Vorstands des Deutschen Werkbunds auch im Dürerbund vertreten gewesen. Vgl. Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund: 1907-1934* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981), S. 35.

26 Hermann Muthesius, „Wo stehen wir? – Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911", in *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, hg. von Deutscher Werkbund, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (Jena: Diederichs, 1912), S. 16.

27 Vgl. Campbell, *Der Deutsche Werkbund*, S. 8.

28 Dabei kam es auch zum berühmt gewordenen „Werkbundstreit". Während Muthesius versuchte, seine *10 Thesen zur Typisierung* zur Abstimmung zu stellen, bestanden Henry van der Velde und Karl Ernst Osthaus auf dem Primat einer individuellen künstlerischen Kreation. Vgl. Schwartz, *Der Werkbund*, S. 28.

besonders die Architektur im Fokus der Bemühungen.[29] Während vor dem Krieg der Massenwohnungsbau kaum debattiert worden war, änderte sich dies angesichts der sozialen Problematiken der Weimarer Republik: Wohnraum wurde immer knapper, unter anderem weil die im Krieg getrauten Ehepaare nun eine eigene Bleibe suchten und die territorialen Verluste zu Migrationsbewegungen führten, so dass noch mehr Menschen in die deutschen Städte drängten. In Verbindung mit der Tatsache, dass es mit Kriegsbeginn zu einem regelrechten Baustopp gekommen war, der fast zehn Jahre andauerte, resultierte daraus ein drastischer Wohnungsmangel. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg fehlten in Deutschland etwa 800.000 Wohnungen, 1921 waren es etwa 1 Million.[30] Die „Wohnungsfrage", die ihren Ausgangspunkt schon im 19. Jahrhundert hatte, wurde nun seitens des Deutschen Werkbunds vehement diskutiert. Es wurden Programme entworfen, die funktionelle und erschwingliche Bebauungen ermöglichen sollten. Man erklärte zum Ziel, neue Wohnungstypen zu entwickeln sowie technologische und organisatorische Verbesserungen im Bauwesen zu erreichen.[31] Zu ersten umfassenden Umsetzungen kam es allerdings erst Mitte der 1920er Jahre; sicherlich nicht zufällig nach der Währungsreform Ende 1923, die die Inflation beendete und nach dem Dawes-Plan von 1924, welcher die Aufnahme von US-Krediten ermöglichte sowie den Reparationsplan neu strukturierte. Damit verbesserte sich die wirtschaftliche Lage Deutschlands und es ließen sich seitens der Politik Versuche zur Veränderung der Wohnsituation in Angriff nehmen.[32]

Eine ähnliche Entwicklung ging in den anderen europäischen Ländern vor sich. Wohnungsmangel bestimmte auch dort die Situation der Städte nach dem Weltkrieg. Im ungefähr gleichen Zeitraum wie

29 Viele der ersten Entwürfe, die nach dem Weltkrieg von Werkbundmitgliedern vorgelegt worden sind, trugen expressionistische Züge. Bald wurde jedoch die Neue Sachlichkeit zum bestimmenden Gestaltungsideal innerhalb der Vereinigung, welches allerdings nicht von allen Mitgliedern getragen wurde. Mit seiner heterogenen Zusammensetzung war dem Verband ein gewaltiges Potenzial für Spannungen und Meinungsstreitereien inhärent, insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik.

30 Vgl. Mechthild Stratmann, „Wohnungsbaupolitik in der Weimarer Republik", in *Wem gehört die Welt? – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, hg. von Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977), S. 40; Gert Kähler, „Nicht nur Neues Bauen!", in *Geschichte des Wohnens: 1918 - 1945 Reform, Reaktion, Zerstörung*, hg. von Thomas Hafner und Gert Kähler, Bd. 4 (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2000), S. 315 f.

31 Vgl. Jadwiga Urbanik, „Neues Bauen und neue Bautechniken – Anmerkungen zu technologischen Aspekten der WUWA", in *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen: Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, hg. von Beate Eckstein (Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996), S. 61.

32 Als Beispiel ist die Hauszinssteuer zu nennen, die 1924 auf Anregung von Martin Wagner eingeführt wurde. Die Neubauförderung sollte durch eine Zwecksteuer finanziert werden, die solchen Immobilienbesitzern auferlegt wurde, die infolge der Inflation schuldenfrei geworden waren. Etwa 1926 betrugen die Gesamtinvestitionen im deutschen Wohnungsbau 1.900 Millionen Reichsmark. 35,3 % wurden davon durch die Hauszinssteuer aufgebracht. Vgl. Häußermann und Siebel, *Soziologie des Wohnens*, S. 118.

in Deutschland begann sich die Wirtschaft zu erholen und kamen neue Bauprojekte in Gang. Nur vor diesem Hintergrund sind die Bau-Ausstellungen jener Zeit zu verstehen. Denn wurde die überwiegende Anzahl solcher Expositionen vom Deutschen Werkbund oder seinen Ablegern in der Schweiz, in Österreich oder in der Tschechoslowakei geplant[33], war die Errichtung der Häuser in der Regel durch Kommunen oder Genossenschaften finanziert und damit auf öffentliche Gelder angewiesen. Seit der Bebauung auf dem Stuttgarter Weißenhof sind bis zum Jahr 1932 seitens der verschiedenen Werkbund-Vereinigungen sieben weitere Siedlungen im Rahmen von Bau-Ausstellungen initiiert worden: 1928 *Nový Dům (Neues Haus)* in Brünn, 1929 *Die Gebrauchswohnung* in Karlsruhe-Dammerstock sowie *Wohnung und Werkraum (WUWA)* in Breslau, 1930 die *Schweizerische Wohnungsausstellung (Woba)* in Basel, 1931 die *Werkbundsiedlung Neubühl* in Zürich, 1932 die *Internationale Werkbundsiedlung Wien* und im selben Jahr die *Werkbundsiedlung Prag (BABA)*. An den Expositionen und ihren Ausrichtungen lassen sich die nationalen wie regionalen Unterschiede innerhalb des Werkbunds aufzeigen und seine jeweils aktuelle Situation und Stellung reflektieren.[34] Die Geschichte der Bau-Ausstellungen – speziell der des frühen 20. Jahrhunderts – ist nicht nur ein Beitrag zur Geschichte der Architektur, wie es Johannes Cramer und Niels Gutschow formulieren[35], sondern zugleich ein Zeugnis des Werkbunds und seines Anliegens, das „gute Wohnen" zu lehren.

Denn es ging meist weniger darum, dringend benötigten Wohnraum zu schaffen, als diesen, nach neuen Konzepten eingerichtet, einer möglichst breiten Öffentlichkeit vorzuführen. Bau-Ausstellungen reagierten auf den Mangel an Wohnungen, doch bevor sich ihre Häuser beziehen ließen, waren sie zunächst Expositionen mit einem Erziehungsgedanken. Das spiegelten nicht zuletzt ihre Standorte wider: Sie wurden nicht zwangsläufig in jenen Städten veranstaltet, die besonders stark unter dem Wohnungsmangel litten, sondern in solchen, die das Ausstellen als Mittel erkannt hatten, um sich in der europäischen Kulturlandschaft zu positionieren. Das wurde schon zur Jahrhundertwende begriffen: Darmstadt konnte 1901 bereits eine lange Tradition in der mäzenatischen Kunstförderung sowie in der Volksbildung vorweisen.

33 Vgl. zu den Vereinigungen, die in verschiedenen europäischen Ländern auf Anregung und nach Vorbild des Deutschen Werkbunds begründet wurden: Roland Günter, *Der Deutsche Werkbund und seine Mitglieder 1907 - 2007: Ein Beitrag des Deutschen Werkbunds zur Kulturhauptstadt Ruhr im Jahr 2010* (Essen: Klartext-Verlag, 2009), S. 139–142.

34 Vgl. Jadwiga Urbanik, *WUWA 1929 - 2009: The Werkbund Exhibition in Wrocław* (Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2010), S. 29. Auf den S. 21–59 umreißt Urbanik jede dieser Ausstellungen.

35 Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 7.

Großherzog Ernst Ludwig verstand auf dieser Grundlage, dass er mittels einer Aufsehen erregenden Ausstellung dem Wirtschaftsstandort Darmstadt, damals eines der bedeutendsten Zentren der Möbelindustrie in Deutschland, zu weiterem Aufschwung verhelfen und sich gegenüber der Konkurrenz anderer Kunststädte wie München behaupten konnte.[36] Vor allem letzterer Ansatz sollte auch für die folgenden Expositionen dieser Art bestimmend bleiben: Bau-Ausstellungen fanden überwiegend in Ausstellungsstädten statt.[37]

Von den Architekten wurden die Expositionen als Chance begriffen, besonders vor dem Hintergrund der knappen Auftragslage nach dem Ersten Weltkrieg. An öffentliche Bauaufträge zu gelangen oder finanziell potente Bauherren zu gewinnen, die bezüglich der Errichtung ihres Wohnhauses oder Firmensitzes Interesse am Austesten neuer Wege hatten, war nur den wenigsten vorbehalten. Zudem setzte ein Überdruss an Wettbewerben und an herkömmlichen Ausstellungen ein, wie ein Brief von 1926 verdeutlicht. Im Januar, als der vorläufige Plan zur Stuttgarter Schau aus dem Vorjahr bereits vorlag, schrieb der niederländische Architekt J.J.P. Oud an den Deutschen Werkbund:

„Wir haben der Ausstellungen von Photographien, Modellen usw. schon genug gehabt. […] Das tatsächlich gute und praktische der neuen Auffassung wird dem Publikum erst im täglichen Betrieb deutlich. Jede Verbesserung in der Zeichnung oder im Modell vorgeführt, ärgert uns, weil wir der Theorie schon lange überdrüssig sind, packend aber ist sie gleich, wenn man ihre Logik am Leibe erfährt. Wir brauchen die Gelegenheit, derartige Sachen in der Realität deutlich vorführen zu können und es wäre eine Tat, wenn das die Ausstellung machen könnte."[38]

Jener Auszug lässt sich in seiner Rhetorik als Loblied eines Architekten auf die Praxis lesen. Von der „Theorie" will sich Oud lösen und seine Ideen „in die Realität" überführen. Beachtenswert ist dabei, dass

36 Vgl. Eckhardt G. Franz, „Großherzog Ernst Ludwigs Künstlerkolonie: Fürstliches Mäzenatentum in neuer Form – oder mehr als das?", in *Joseph M. Olbrich: 1867-1908*, hg. von Bernd Krimmel (Darmstadt: Roether, 1983), S. 15–21.

37 Auch die Standorte, die nach dem Ersten Weltkrieg Bau-Ausstellungen veranstalteten, hatten schon zuvor in gewisser Regelmäßigkeit Expositionen durchgeführt, verbunden mit dem Ziel, positive Effekte für die Wirtschaft zu erzielen. In Stuttgart, das eher als Verwaltungssitz und Residenzstadt und weniger als Handelszentrum oder Industriestandort bekannt war, begriff man bereits im 19. Jahrhundert, dass sich mit Museen und Ausstellungen internationales Aufsehen erregen und der Aufschwung sowie die Bekanntheit einer Stadt fördern ließen. (Vgl. Ingeborg Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 - 1845)* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996), S. 138 ff.) Dieser Idee verpflichtete sich ebenso die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds, die 1924 die Exposition *Die Form* veranstaltete. Auch Breslau hatte eine lange Ausstellungsgeschichte hinter sich, bis es zur Bau-Ausstellung kam. Seit 1818 organisierte die Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur jährlich Gewerbe- und Kunstexpositionen. 1881 fand die *Schlesische Gewerbe- und Industrieausstellung*, 1904 die *Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe* und 1911 die *Jahrhundertausstellung* statt. (Vgl. Maria Zwierz, „Handwerks- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts in Breslau", in *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900 - 1916*, hg. von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl (Delmenhorst: Aschenbeck & Holstein, 2000), S. 333.)

38 „Brief von J.J.P. Oud, Rotterdam, an die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds, Stuttgart", 26. Januar 1926, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

diese in dem Zitat mit der Ausstellung gleichgesetzt wird. Das lässt den Schluss zu, dass für Oud das Wohnhaus, das er in einer Exposition zeigen will, ganz einem realen Wohnhaus entspricht – eine Parität, die ein Nachdenken über das Verhältnis beider Arten von Räumen fordert.

Architekten wollten die „gebaute Exposition" auch aus dem folgenden Grund: Das Format der Ausstellung brachte einen entscheidenden Vorteil gegenüber anderen Bauaufträgen mit sich. Dort scheute man Risiko und Experiment nicht,[39] sondern erwartete sogar, dass dies besonders viele Besucher anlocken würde. Bau-Ausstellungen waren, retrospektiv betrachtet, „Versuchslabore"[40] für innovative Konstruktionen und Materialien und widmeten sich insbesondere dem Wohnhaus in seinen verschiedenen Varianten. Für die Baukünstler des 20. Jahrhunderts wurde dieses „das wichtigste Medium zur Erprobung architektonischer Ideen"[41]. Denn mit dem Wohnhaus war es in begrenzter, kompakter und beherrschbarer Situation möglich, theoretischen Vermutungen nachzugehen und sich auszuprobieren.[42]

Doch für wen wurde gebaut? „Wer bei diesen Häusern nach dem Bauherrn fragt und ihn real und leibhaftig als Typus einer besonderen Klasse sieht,", hielt Wilhelm Lotz 1931 in *Die Form* bezüglich der Berliner Bau-Ausstellung mit dem Titel *Die Wohnung unserer Zeit* fest, „versteht diese Ausstellung falsch, denn der Bauherr ist schlechthin der neue Mensch."[43] Gleiches galt etwa für die Gebäude in Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien. Während der Weimarer Republik, in der das Adjektiv „neu" geradezu zu einem inflationären Einsatz kam, trat auch der Begriff des „Neuen Menschen" vermehrt in Erscheinung,

39 Vgl. Jörg C. Kirschenmann und Eberhard Syring, *Hans Scharoun: Die Forderung des Unvollendeten* (Stuttgart: DVA, 1993), S. 100.

40 Urbanik, „Neues Bauen und neue Bautechniken", S. 61.

41 Beatriz Colomina, „Das Wohnhaus als Schaustück", in *Am Ende des Jahrhunderts: 100 Jahre gebaute Visionen*, hg. von Russell Ferguson und Stephanie Emerson (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999), S. 127. Colomina schreibt weiter: „Vielleicht ist nichts für die Architektur des 20. Jahrhunderts bezeichnender, als die zentrale Rolle, die das Wohnhaus in ihr spielt. Wenn das 19. Jahrhundert niemals ohne seine öffentlichen Gebäude – Theater, Oper, Börse und Museum – vorstellbar ist, war das 20. Jahrhundert von Anbeginn bis zum heutigen Tag vom Wohnhaus fasziniert." S. 127.

42 Vgl. Ebd., S. 128.

43 Wilhelm Lotz, „Die Halle II auf der Bauausstellung", *Die Form* Nr. 7 (1931): S. 274.

besonders wenn ein Streben nach Veränderung verbalisiert werden sollte.[44] Denn Veränderung, das wurde als Merkmal der Zeit erkannt. Der Mitherausgeber der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt,* Fritz Wichert, konstatierte etwa 1926: „Wir glauben, daß die Welt sich inmitten eines gewaltigen Umschwungs befindet, einer Schicksals- und Wesenswende, wie sie die Menschheit im Verlaufe ihres vieltausendjährigen Erdenlebens nie oder nur ganz selten erfahren hat."[45] Aus diesem Wandel heraus wurde versucht, auch die Notwendigkeit eines Neuen Bauens und Wohnens zu erklären. Doch wenn Baukünstler oder Autoren moderner Architektur sich zum „Neuen Menschen" äußerten, war keine konkrete Person gemeint, sondern man sprach von einem fiktiven Gebilde. Als Lotz als Bauherrn der gezeigten Häuser den „Neuen Menschen" bestimmte, dann waren damit die Architekten in ihrem Auftrag allein einer Figur verpflichtet, die sie selbst imaginierten. Wie selbstverständlich malten sie sich den „Neuen Menschen" als Bewohner der Häuser des Neuen Bauens aus.[46] Dass es dem Ideal dabei an Kontur fehlte, stand zahlreichen Nennungen nicht im Wege. Viele sahen in ihm die Züge eines Ingenieurs und Sportlers wie George Grosz in seinem Kunstwerk *Der Neue Mensch* von 1920.[47] Andere, wie Le Corbusier, zogen Parallelen zum Mechaniker.[48] So vage und disparat die Bestimmungen waren, gemeinsam blieb ihnen die Erkenntnis, dass der Mensch nach dem Ersten Weltkrieg im Zuge der technischen Entwicklungen einer anderen Umgebung ausgesetzt war. Er wurde als Geschöpf des „Maschinenzeitalters" beschrieben; häufig selbst ein

---

44 Tanja Poppelreuter legt dies in ihrer Dissertation dar. Sie skizziert den Begriff des „Neuen Menschen" mit seinen unterschiedlichen historischen Konnotationen, beginnend mit dessen Nutzung in den paulinischen Briefen (Vgl. Eph 4, 22 oder 2. Kor 5, 17). Bis zum 19. Jahrhundert gehörte der Begriff vor allem in die Welt des Christentums. Zu einem „Neuen Menschen" wurde derjenige, der dem Leben Christi nacheiferte. Besonders Franz von Assisi wurde als ein solcher betrachtet. Eine Auseinandersetzung mit dem „Neuen Menschen" ist im christlichen Kontext auch von Luther, den Pietisten und Kant bekannt. Eine Erneuerung und Neudefinition des Menschen war stets Ziel im Rahmen gesellschaftlicher und politischer Umbrüche. Die Französische, die Russische und die Deutsche Revolution strebten einen „Neuen Menschen" an. Im Zuge der Säkularisierung wurde dieser Begriff zu einem Ideal, welches durch äußere Faktoren geschaffen werden sollte. Die Sehnsucht nach einem „Neuen Menschen" verstärkte sich auch während der industriellen Revolution. Bei all diesen Ausführungen ist zu unterstreichen, dass das, was man als „neu" bezeichnete, sich epochen- und situationsspezifisch veränderte.
Poppelreuter zeigt auch den Einsatz des Adjektivs „neu" in den 1920er Jahren auf: So wurden die „Neuen Wohnungen", „Neue Raumkunst", „Neues Bauen", „Neue Sachlichkeit" und „Neues Sehen" in Zeitschriften wie *L'Esprit Nouveau, Das Neue Frankfurt* oder *Das Neue Berlin* diskutiert. Vgl. Tanja Poppelreuter, *Das Neue Bauen für den Neuen Menschen: Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbildes in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland* (Hildesheim: Olms, 2007), S. 9–25.

45 Fritz Wichert, „Zeitwende – Kunstwende", *Das neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* Nr. 1 (November 1926): S. 15.

46 Etwa Adolf Behne schrieb: „Unser Büchlein nun, das kein Rezept geben will, stellt in den Mittelpunkt den neuen Menschen. Wir nennen es ja im Titel nicht: ‚neues Bauen … neues Wohnen", sondern umgekehrt, weil wir ausdrücken wollen, daß das Bauen vom Wohnen, das heißt vom Menschen, abhängig ist." Adolf Behne, *Neues Wohnen – Neues Bauen* (Leipzig: Hesse & Becker, 1927), S. 7.

47 Vgl. dazu: Fritz Neumeyer, „Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne", in *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani (Stuttgart: Hatje, 1994), S. 15–31.

48 Vgl. Le Corbusier, *Kommende Baukunst* (Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926), S. 98.

Erfinder, aber stets ein Objekt von Reformen.[49] Der „Neue Mensch" war ein Konstrukt und sollte in jener Verfasstheit Einfluss nehmen. In der Bau-Ausstellung sah man während den 1920er und 1930er Jahren für die Umsetzung dieses Ideals besonderes Potenzial, denn hier wurden die Häuser ungeachtet eines konkreten Nutzers er- und eingerichtet und konnten sich dabei ganz an die Bedürfnisse anpassen, die die Architekten als die des „Neuen Menschen" imaginierten. Solche Wohnungen vorzustellen war mit der Ambition verbunden, den Besucher von den dargestellten Ideen zu überzeugen, diese in sein eigenes Heim zu übertragen. Zudem hegten die Architekten die Erwartung, dass sich die Personen, die nach der Schau in Ausstellungshäuser zogen, zu dem Typus wandelten, für den die Gebäude geplant waren: eben jenem „Neuen Menschen". Die Wohnungen selbst sollten damit zum Akteur der Erziehung werden.

Die Bau-Ausstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder „Die Schwierigkeit zu wohnen", so lautet der Titel dieser Arbeit und legt damit ihren Fokus offen. Sie betrachtet ein um 1900 aufkommendes Ausstellungsphänomen in seinen ersten Dekaden; in einer Zeit, in der das Wohnen problematisiert wurde. Wie zu Beginn dieser Einleitung anhand der befremdlichen Collage mit den sprechenden Vögeln und an Adolf Loos' Ausspruch vom „Wohnen lernen!" gezeigt wurde, ist der Praxis des Wohnens Anfang des 20. Jahrhunderts seine Selbstverständlichkeit abgesprochen worden. Die Bau-Ausstellung wird als ein Symptom dieses Verlusts interpretiert und zugleich als Versuch, ihm entgegenzuwirken. Statt sie innerdisziplinär als eine architekturgeschichtliche Episode der Moderne rein positivistisch zu beschreiben, legt die vorliegende Arbeit im Typus der Bau-Ausstellung eine weit reichende Problematik frei, die kulturphilosophische ebenso wie medientheoretische Dimensionen hat: Inwieweit lässt sich das Wohnen überhaupt ausstellen? Wie kann man eine alltägliche Praxis, die kaum eine Definition erlaubt, *zeigen*? Den Umgang mit dieser Aporie will die Arbeit untersuchen.

Die aporetische Problematik liegt darin, die Lebenspraxis des Wohnens in den Ausstellungsraum zu bringen; einem Ort, der ihr im Grunde fern ist. Dieser Übergang und seine Implikationen, etwa die Strategien der medialen Vermittlung, werfen eine Reihe von Fragen auf: Welche Theorien vom

49 Vgl. dazu: „Das Maschinenzeitalter hat alles auf den Kopf gestellt: Kommunikation, Wirtschaftsverkehr, Verfall der Regionalkulturen, rasche Beweglichkeit, harter Bruch mit hundertjährigen Bräuchen und Denkgewohnheiten." Le Corbusier, *Feststellungen zu Architektur und Städtebau (1929)* (Berlin, Frankfurt/M, Wien: Ullstein, 1964), S. 41.

„Wohnen“ wurden von den Architekten solcher Expositionen entworfen und wie wurden diese architektonisch umgesetzt? Mit Hilfe welcher Mittel versuchte man, dem Betrachter der Ausstellung und der an sie angeschlossenen Verbreitungsmedien die Vorstellung verständlich zu machen, dass sich in den gezeigten Häusern wohnen ließe? Welches Publikum und welche Art von Bewohner wurden dabei von den Machern solcher Veranstaltungen ins Visier genommen? Und lässt sich wiederum nachvollziehen, wie zum einen die Besucher auf das reagierten, was sie da sahen und zum anderen die späteren Mieter auf das, was sie bewohnen sollten, wie es ihnen auf einer Ausstellung gezeigt worden war?

Sich an diesen Fragen abarbeitend beginnt die Untersuchung im Abschnitt 2 *Wohnen ausstellen? Von der Zeigbarkeit des Wohnens* damit, den Begriff des Zeigens theoretisch zu beleuchten und mit der Bau-Ausstellung zusammenzubringen (Kapitel 2.1). Erstmals werden damit die Akteure einer solchen Schau – die Ausstellungsmacher, etwa die Organisatoren, Architekten oder Finanziers – genauso wie ihr Publikum eingeführt. Auch das zu behandelnde Material wird hier ausgebreitet werden wie die Plakate, Fotografien oder Ausstellungskataloge. Anzudeuten beginnt sich dabei, dass nicht nur menschliche Wesen zu den Akteuren einer solchen Exposition gehörten, sondern die gezeigten Objekte selbst dazuzuzählen sind. Kapitel 2.2 begibt sich nach Darmstadt, zur ersten Bau-Ausstellung überhaupt. Anhand einer Untersuchung einer ihrer Villen wird veranschaulicht, welcher Spagat sich für jedes Gebäude einer solchen Exposition ergibt, das bewohnt werden soll: ein Haus für zwei Seiten zu sein – zum Ausstellen und Zeigen sowie zum Wohnen und Gebrauchen.

Der Versuch, nicht nur Wohnraum, sondern auch das Wohnen selbst modellhaft auszustellen und zu normieren, bedient sich auf Bau-Ausstellungen sowohl des errichteten Gebäudes als auch seiner Einrichtungen, die als Ausstellungsarrangements angelegt sind. Er wird darüber hinaus mit Hilfe weiterer, höchst artifizieller Zeigemedien wie Plakaten oder Fotografien vollzogen. Beide Mittel schließen an bereits bestehende Darstellungstraditionen an, wie sie in den Architektur-, Hand- und Warenbüchern, den Wohnungs-Enqueten, Expositionen zur Baukunst, zur Geschmacksbildung oder zur Anleitung der Kindererziehung zu finden sind. In dem Abschnitt 3 *Das Netz des Zeigens* beschäftigt sich die Arbeit in sieben Kapiteln mit diesen Vorbildern und Parallelerscheinungen der Bau-Ausstellung, die als deren Nährboden gedeutet werden können und in jenem Expositionstypus selbst hybridisiert wurden. An ihnen zeigt sich, welche unterschiedlichen Diskurse – wie der architektonische, der ausstellungstechnische, der

typografisch-gestalterische, der pädagogisch-erzieherische oder der sozial-politische Diskurs – die Bau-Ausstellung beeinflussten, die sie selbst wiederum prägen sollte. Bei der Untersuchung dieser Beispiele wird die Frage verfolgt, inwieweit es ihnen gelingen konnte, das Wohnen darzustellen und den jeweiligen Ansatz dazu einem Betrachter nahe zu bringen.

Das Zeigen erschöpft sich nicht darin, Vorbildliches vor Augen zu stellen, sondern entpuppt sich häufig als eine Methode zur Abgrenzung von etwas anderem, das es als seine Kehrseite gleichsam mit sich führt. Auf welcher Kontrastfolie entwickelte sich die Vorstellung des Neuen Wohnens? Dies wird Abschnitt 4 *Das Alte und das Andere – Die Methodik des Zeigens als Akt der An- und Abgrenzung* auf mehreren Ebenen untersuchen. Kapitel 4.1 beschäftigt sich mit den Völkerschauen auf den Weltausstellungen sowie mit dem ersten Freilichtmuseum, welches 1891 in Stockholm eröffnet wurde. Besonders berücksichtigt wird dabei, auf welche Weise in solchen heterotopischen Räumen im Foucault'schen Sinne[50] ein Bild vom Wohnen von woanders oder von früher geformt wurde und welche Bedeutung dies für die Besucher und ihr Leben hatte. Kapitel 4.2 nimmt eine Plakatreihe in den Blick. In einem close reading der Werbeannoncen zur Stuttgarter Bau-Ausstellung *Die Wohnung* werden ihre visuellen Strategien herausgearbeitet, um zu ermitteln, auf welche Kontrastfiguren das Neue Wohnen rekurrierte, um sich von ihnen abzugrenzen und dadurch erst ein eigenes Profil zu formen. Kapitel 4.3 führt in die schwäbische Stadt. Entfaltet wird die als Leporello gestaltete Einladungskarte zur dort veranstalteten Exposition. Anhand dieses Dokuments eröffnet die Arbeit eine Beziehungsstudie, die an einem konkreten Beispiel nachvollziehen lässt, wie eine Bau-Ausstellung zustande kam: Welche Instanzen und Institutionen entschieden nach welchen Kriterien über die Ausrichtung einer solchen Exposition? Welche Vernetzungen und Verflechtungen bestanden zwischen den Akteuren? Wen schloss die Ausstellung ein und wen aus? Wer durfte Aussagen treffen und erhielt damit die Gelegenheit, seine Ideen vom Wohnwesen öffentlich zu präsentieren?

Abgrenzung, das lässt sich schon jetzt betonen, war Teil des Ausstellungskonzepts und spiegelte sich in der Zusammenstellung der teilnehmenden Architekten wider. Darin, dass selbst Mitglieder des Werkbunds die Teilnahme versagt blieb, wenn ihren Bauten ein nicht ausreichend modernes Profil zugeschrieben wurde, lag eine besondere Brisanz. Zusätzliche Sprengkraft erhielt sie dadurch, dass jene

50 Vgl. Michel Foucault, „Andere Räume", in *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck u. a. (Leipzig: Reclam, 1992), S. 34–46.

Architekten, die bei der Planung der Weißenhofsiedlung gezielt nicht berücksichtigt wurden, die Vereinigung verließen und auf den Vorfall mit einer eigenen Bau-Ausstellung – ebenfalls in Stuttgart – reagierten. Auch diese Schau wird im Kontext der An- und Abgrenzungsstrategien skizziert; nicht zuletzt, um aufzuzeigen, dass die Umsetzung dieses Expositionstypus zwar meist vom Werkbund initiiert wurde und die Vereinigung dabei vor allem auf Grund ihrer langjährigen Ausstellungserfahrung das Vertrauen der Austragungsstädte erhielt, dass jedoch ebenso andere Strömungen sich der Bau-Ausstellung bedienten. Sie stellten darin ihre Auffassung zu einem zeitgemäßen Bauen und Wohnen vor, die konträr etwa zu den Vorstellungen der Weißenhofsiedlung liefen. Sie präsentierten eine „andere Moderne".

Nach dieser detaillierten Besprechung eines Standorts von solchen Expositionen werden in Abschnitt 5 *Die Bau-Ausstellungen der Moderne und ihre Vorstellungen vom Wohnen* einzelne Gebäude als Fallbeispiele in den Fokus der Arbeit gerückt. Nach einer Einordnung der Bau-Ausstellungen in das Netz des Zeigens (Kapitel 5.1) werden in den Kapiteln 5.2 bis 5.6 anhand einer Auswahl von vier Ausstellungen fünf Häuser – und ein Film – in Bezug auf die damit verbundenen Vorstellungen vom Wohnen behandelt: in Stuttgart Doppelhäuser von Le Corbusier und Josef Frank sowie ein Mietsgebäude Ludwig Mies van der Rohes; in Breslau ein Wohnheim Hans Scharouns; in Basel ein Propagandastreifen Hans Richters und in Wien ein Einfamilienhaus wiederum von Frank. Grundlage dieser Auswahl ist die Entscheidung, die vielen Ansätze, die sich unter der Überschrift der Bau-Ausstellung der Moderne sammeln lassen, in ihrer Vielschichtigkeit aufzuzeigen. Deshalb gilt es, eine Vielfalt an Standorten in unterschiedlichen Nationen, unterschiedliche Bautypen, Expositionen unterschiedlicher Ausrichtungen, ein breites Spektrum von Architekten und damit vor allem unterschiedliche Auffassungen vom Wohnen zu untersuchen. Trotz gelegentlicher Überschneidungen entwickelte jeder der untersuchten Baukünstler eine andere Idee des Wohnens. Nicht einmal diejenigen Architekten, die ein Neues Wohnen initiieren wollten, waren sich über dessen Inhalte und Definitionen einig. Daher fragt die Arbeit mit diskursanalytischem Ansatz danach, welche disparaten Begriffe vom Wohnen die Architekten hatten, aus welchen Diskursen diese hervorgingen und mit welchen Einrichtungs- und Ausstellungsarrangements sie versuchten, ihre Vorstellungen zu veranschaulichen. Denn der Dissens darüber, zu welcher Art des Wohnens angeleitet werden sollte, führte zu unterschiedlichen Konzepten des Hauses, der Raumaufteilung und der Einrichtung. Von einzelnen Gebäuden und Einrichtungsarrangements wird in Kapitel 5.7 der Blick auf bestimmte Möbelstücke gelenkt: in einer Detailbetrachtung von Stühlen aus Stahl in den Expositionen der

Moderne. An welchen Orten wurden sie vorgestellt? In welche Räume sind sie innerhalb der Ausstellungen gesetzt worden? Wer bediente sich solcher Einrichtungselemente – und wer verzichtete auf sie? So kann die räumliche Positionierung, die Anordnung jener Sitzgelegenheiten im Ausstellungsgefüge, auch etwas über ihren Gebrauch erfahren lassen. Nur wenige von ihnen hat man aufgestellt, um in erster Linie den Expositionsgästen einen Platz anzubieten. Die meisten von ihnen sollten vor allem gezeigt werden.

Der daran anschließende Abschnitt 6 *Zeigen ohne Gebrauchen? Auf der Suche nach dem Menschen in den Gebäuden der Bau-Ausstellungen*, der eine Klammer mit den theoretischen Überlegungen des Anfangs bildet, befasst sich vor diesem Hintergrund mit dem Verhältnis des Menschen zu den vorgestellten Dingen. Bleibt diese Figur auf den offiziellen Fotografien der Expositionen meist vollkommen ausgespart, so lassen sich doch Spuren finden, die dazu Auskunft geben. Denn die Arbeit will nicht allein die Materialien betrachten, die die Architekten etwa mit den Ausstellungskatalogen bewusst hinterließen. Sie will auch den Diskurs verlassen, den sie vorgeprägt haben. Sie nimmt ebenso das in den Blick, das sich mit jenen Materialien nicht zusammenfügen will: die Störungen, Widerstände oder Umnutzungen, die sich etwa in den kritischen Kommentaren zu den Siedlungen oder in Karikaturen von Zeitschriften ausfindig machen lassen, die nicht von offizieller Seite kamen. Durch sie tritt der Mensch in den Bau-Ausstellungen meist überhaupt erst in Erscheinung.

Diese Spur des Menschen im Ausstellen soll in Kapitel 6.1 verfolgt werden, besonders mittels der Dinge und ihrer Materialität. Kapitel 6.2 betrachtet, wie die Objekte in den Expositionen den Gang des Menschen durch die Ausstellungsgebäude regulierten. Welche Vorstellungen die Ausstellungsorganisatoren sich vom späteren Mieter der gezeigten Wohnräume machten und wie sich die Besucher während der Exposition darin eindachten, dort zu wohnen, erörtert Kapitel 6.3. Nicht zuletzt ist aufschlussreich, was mit den Menschen und den Dingen geschah, wenn die Ausstellungen beendet waren. So wird in Kapitel 6.4 die damals angestellte „Prüfung der Bewohnbarkeit“ behandelt und in Kapitel 6.5 die Nutzung in den Jahren nach der Exposition sowie die Frage, ob das Ausstellen in ehemaligen Ausstellungssiedlungen jemals ein Ende finden kann.

Diese knappe Inhaltsskizze deutet schon die Fülle des Materials an, benennt Fragestellungen und legt darüber hinaus in ihren Begrifflichkeiten dar, welchen Methoden sich bedient werden wird. Denn die Arbeit greift nicht allein auf die Diskursanalyse zurück und zieht damit auch Passagen aus Schriften zeitgenössischer Autoren wie Martin Heidegger oder Walter Benjamin hinzu. Sie versucht ebenso, das

Material im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie zu betrachten.

Im abschließenden Abschnitt 7 *Zwischen Wohnen und Ausstellen* werden einige Schlussbemerkungen angestellt: Kapitel 7.1 will am Beispiel der Villa Tugendhat in Brünn über die Bedeutung des Ausstellens im Wohnhaus der Moderne reflektieren, selbst wenn dieses nicht für eine Exposition geplant wurde. Die Bilder des Hauses Tugendhat gingen damals um die Welt. Auch die Bau-Ausstellungen wurden insbesondere durch ihre Fotografien bekannt, durch ihre mediale Vermittlung. Tatsächlich scheint es, betrachtet man die Abbildungen, als ob die gezeigten Häuser und ihre Ausstattungen gezielt zu einem Bild hin angeordnet worden seien. Aber lässt sich in einem Bild wohnen? Danach fragt Kapitel 7.2, bevor Kapitel 7.3 einen Ausblick auf Wohn-Ausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg gibt und am Beispiel einer Schau aus dem Jahr 1952 beobachtet, wie das Bild zur Bühne wurde. Ob Expositionen sich mit ihren Ausstellungsbauten und -stücken an ein Bild oder eine Bühne anlehnen, sie lassen, bei all dem Aufwand, den sie treiben, im heutigen Betrachter gleichermaßen ein Unbehagen aufsteigen: Ist es überhaupt möglich, das Leben daheim derart zu zeigen? Dies wird die zentrale Frage sein in einer Untersuchung, die sich der Verbindung von Wohnen und Ausstellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts widmet.

2.

Wohnen ausstellen?

Von der Zeigbarkeit des Wohnens

Abb. 2.1.1: Umschlag des Ausstellungsführers zur *WUWA*, Vorder- und Rückseite, 1929.

2.1 Zum Begriff des Zeigens

Die Deixis und die Bau-Ausstellung

„Vielleicht weiß die neue Generation nur darum nicht, wie sie wohnen will, weil sie die Möglichkeiten gar nicht ahnt. Also zeige man ihr die neuen technischen Voraussetzungen des Wohnungsbaus, man mache sie mit den zweckmäßigsten Wohnungsausstattungen und Apparaten bekannt. […] So wird man der Klärung des Wohnwillens dienen. Und das ist der Sinn der Weißenhofsiedlung in Stuttgart."[51]

Derart umriss Werner Graeff 1927 in einer Begleitpublikation die Aufgabe der Bebauung zur Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung*. Er glaubte, wie so viele seiner Zeitgenossen, dass die meisten Menschen nicht wüssten, wie sie wohnen wollen und meinte damit, einen Bedarf nach Aufklärung zu erkennen. So wurde besonders eines zum Ziel der Exposition: Das Zeigen von neuen Architektur- und Wohnideen, von Technologien und Möblierungen – kurz: das Zeigen des Neuen Bauens und Neuen Wohnens. Auch die Kataloge anderer Bau-Ausstellungen des beginnenden 20. Jahrhunderts verweisen immer wieder auf jenen Begriff: Das Zeigen. Schon als Alfred Lichtwark, Direktor der *Hamburger Kunsthalle*, 1901 die Darmstädter Mathildenhöhe besuchte, hielt er anschließend in einem Brief fest:

„So wird diese Ausstellung auch in meiner Erinnerung als erster Versuch stehen bleiben, den Deutschen an einem praktischen Beispiel zu zeigen, was ein Wohnhaus leisten kann. […] Es wird eben der Menge das Brot des neuen Gedankens gereicht, des für sie neuen Gedankens."[52]

Jenes Zitat legt dar, was für alle Expositionen dieser Art galt: Sie wurden veranstaltet, um einem großen Laienpublikum durch ein gebautes Exempel eine Idee zu vermitteln. Man stellte damit etwas vor, das vielleicht bisher noch nicht realisiert, jedoch schon gedacht worden war. Solche Expositionen präsentierten meist Ansichten und Auffassungen, die in der Fachwelt längst bekannt und in ihren Zeitschriften publiziert waren. Doch allein mit Worten und Zeichnungen erreiche man den Laien nur selten, das hatten die Experten aus dem Bereich der Architektur und der Innenraumgestaltung erkannt: Die neuen Vorstellungen möglichst direkt, unkompliziert und verständlich zu veranschaulichen, das würde die Herausforderung sein. Im Fokus der frühen Bau-Ausstellungen stand damit weniger ein Innovationswert,

51 Deutscher Werkbund, Hrsg., *Bau und Wohnung: Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen d. Werkbundausstellung „Die Wohnung"* (Stuttgart: Wedekind, 1927), S. 8.

52 Reisebrief von 1901, abgedruckt in Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Bd. 1 (Hamburg: Westermann, o. J.), S. 449.

sondern vielmehr eine Vermittlungsleistung.[53] Das Zeigen am praktischen Beispiel ist die grundlegende Geste aller dieser Expositionen gewesen, um zu einem Neuen Wohnen anzuleiten. „Die ‚WOBA' will dem Wohnen die Wege weisen,", war etwa 1930 zur Basler Schau in der Zeitschrift *Der Schweizer Haus- und Grundeigentümer* zu lesen, „[…] es soll das gelungene hygienische Wohnen in den Vordergrund gestellt, der Besucher darüber orientiert werden, was ihm in seinen Verhältnissen am besten dient, es soll die Bedeutung der Wohnkultur für unsere Generation demonstriert werden."[54] Bau-Ausstellungen wollten Wegweiser sein.

Tatsächlich ist die Frage „Können Sie mir bitte den Weg weisen?" wohl die gängigste, die zu einer Zeigegeste führt. Daraufhin strecken wir den Zeigefinger aus, um auf etwas hinzuweisen, eine Richtung zu markieren, Distanzen zu überbrücken und einen Anderen ans Ziel zu führen. In einer unübersichtlichen Situation schließt somit die Deixis in einem geläufigen Kontext Wissens- und Orientierungslücken und verbraucht sich im besten Fall selbst durch das Erreichen des jeweiligen Ziels.[55] Es sind der hervorstechende Arm, die Hand, der Finger, die als Zeigendes den Weg weisen. Betrachtet man die Gestaltung des Umschlags des Ausstellungsführers zur Breslauer *Wohnung und Werkraum* – also jener Publikation, die eine solche Aufgabe durch die Exposition erfüllen wollte –, dann ist auf der Collage etwa neben einem Modell der Siedlung, neben einem Lageplan dargestellt durch eine Luftaufnahme, neben Einrichtungselementen wie einem klappbaren Bett, auch eine Hand zu sehen (Abb. 2.1.1). Eine zeigende Hand auf einem Führer zu einer Schau, die etwas vom Neuen Wohnen zeigen will? Solch eine Darstellung wäre als bildliche Übertragung der Deixis zwar ein dankbares Fundstück, doch lässt sich jenes aus der Abbildung bedauerlicherweise nicht herauslesen. Denn vergleicht man dieses Druckerzeugnis mit anderen der Ausstellung, die ebenfalls Extremitäten in ihre Abbildungen aufnehmen, dann wird ersichtlich, dass es sich hierbei nicht um eine *zeigende* Hand handelt, sondern eine – auf

53 Etwa die Darmstädter Exposition „fasst alles zuvor Gedachte allenfalls zusammen, bringt es konzentriert zur Schau und zeigt es dem staunenden Publikum." Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 36.

54 o. A., „Schweizerische Wohnungsausstellung in Basel", *Der Schweizer Haus- und Grundeigentümer* Nr. 17 (1. September 1930): S. 1. Ganz ähnlich schrieb auch die Nationalzeitung: „Die Woba hat eine große Aufgabe zu erfüllen. Sie soll die neuesten Fortschritte dem ganzen Volk vermitteln. Die Woba lehrt und weist Wege für alle Verhältnisse […] Das ist der hohe Zweck der Woba: Unserem Volk richtunggebend zu sein für die kulturelle Entwicklung. Daß in gesunden, heimeligen Wohnungen gesunde, tüchtige Menschen wohnen." o. A., „Schweizerische Wohnungsausstellung", *Nationalzeitung* Nr. 401 (2. September 1930): o. S.

55 Vgl. Gottfried Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens – Deiktische Wurzeln des Bildes", in *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger,* hg. von Heike Gfrereis (Göttingen: Wallsrein-Verlag, 2007), S. 146.

den Titel der Veranstaltung Bezug nehmend – *werkende*: Es ist eine Hand, die an einer Töpferdrehscheibe arbeitet.[56] Doch auf dem Umschlag ist auf der Rückseite noch etwas anderes zu sehen, dass mit der Gedanken der Deixis zusammenzubringen ist: ein Pfeil. Dieser deutet auf die Ausstellungssiedlung. Der Pfeil, das ist die grafische Entsprechung des ausgestreckten Zeigefingers.

Das Zeigen beruht auf der Geste eines Fingers und kann daran am deutlichsten veranschaulicht werden. Es drückt sich freilich nicht bloß darin aus.[57] Zeigen lässt sich nicht nur mit dem menschlichen Körper und es ist auch nicht der Körper, in dem die Bedeutsamkeit des Zeigens liegt. Das Grundlegende daran ist die Geste. Und doch lohnt es, an dieser Stelle einen Blick auf den Körper und jene Haltung zu werfen, um den Charakter des Zeigens zu ergründen. Denn dieses Gestikulieren ist höchst aufschlussreich. Zum einen, da es nur eintreten kann, indem die Körperteile Arm, Hand, Finger von anderen Nützlichkeiten entbunden sind.[58] Zum anderen, weil das Zeigen nur im Bewegungsfluss möglich ist. Es kann nicht allein der Finger, die Hand oder der Arm betrachtet, sondern es muss das komplexe Zusammenspiel der Körperganzheit beobachtet werden. Selbst wenn der Zeigefinger ausgestreckt wird, sich zum Anderen hin exponiert, tritt er auch wieder zum Körper und in die Unauffälligkeit zurück. Das Zeigen braucht diesen Rhythmus, den Wechsel, denn nur so fällt die Geste auf und allein im Auffallen kann sie ihr Potenzial entfalten. Gottfried Boehm schreibt dazu:

„Woher nimmt das Zeigen seinen Nachdruck? Was verleiht ihm Kraft und Evidenz? […] Es ist eine doppelte *Optik* bzw. *Lesbarkeit*, die das Zeigen instand setzt, Sinn zu generieren. Zeigen stützt sich auf eine *Logik der Kontraste*, wobei ein agierendes Organ ein Zeichen setzt, indem es aus der Grundierung des Körpers hervortritt und jene spannungsvolle Beziehung aufbaut, mit der sich eine fundamentale Differenz einstellt: *Die Geste zeigt Etwas* und sie weist zugleich den Körper vor, der *sich zeigt*."[59]

Wer etwas zeigt, bringt somit sich selbst immer mit ins Spiel – gezielt oder nicht. Manchmal möchte sich der Zeigende selbst darstellen, doch häufig wird von ihm auch etwas offen gelegt, das er nicht beabsichtigt; seien es seine Haltung, Stimmung oder Lebendigkeit. „Was Gesten *zeigen*, geht niemals in dem auf, was sie zu *sagen* scheinen"[60]. Genauso wenig können sie ohne Weiteres durch etwas Gesagtes

56 Das Poster zur Exposition zeigte etwa eine Hand, vermutlich die eines Architekten, am Zeichentisch, eine mit einer Maurerkelle sowie zwei an einer Töpferdrehscheibe. Aus letzterer Abbildung wurde ein Ausschnitt für den Umschlag des Ausstellungsführers verwendet.

57 Vgl. Günther Figal, „Zeigen und Sichzeigen", in *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger*, hg. von Heike Gfrereis (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2007), S. 196.

58 So wird mit der Hand nicht gegessen oder geschrieben; sie ist im Moment des Zeigens ausschließlich dazu da, auf etwas hinzuweisen. Vgl. Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens", S. 147.

59 Ebd., S. 148.

60 Ebd., S. 149.

oder Geschriebenes ersetzt werden, denn ihre Funktion reduziert sich nicht darauf, Illustration oder Nachhelfendes zu sein. Vieles lässt sich nicht sagen und verlangt ein Zeigen.

Besonders das scheint es zu sein, was die Bau-Ausstellung und ihre Häuser, gedacht als Zeigegeste, im Kontext des von Adolf Loos und anderen Architekten formulierten Ausspruchs, das Wohnen lernen zu müssen, so wertvoll machte. Das, was sich in Worten so schwierig fassen ließ, sollte gezeigt werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Lebenssituation der Menschen in so vielen Hinsichten als unübersichtlich beschrieben wurde, sollte es die Funktion der Exposition sein, Wissens- und Orientierungslücken zum Bauen und Wohnen zu schließen. Auf der Ausstellung wurde der ausgestreckte Zeigefinger durch das er- und eingerichtete Wohnhaus ersetzt und damit anderer Nützlichkeiten enthoben. Das Wohnhaus war zum Ausstellungszeitpunkt zum Zeigen da: als Objekt, das gesehen werden wollte, um sich selbst zu präsentieren[61] und im gleichen Zug, um auf ein Neues Wohnen zu weisen. Die Arbeit mit Auffälligkeiten und Kontrasten wurde nicht selten zum Gestaltungsmittel, die Abhebung von bisher gängigen Vorstellungen und Ästhetiken häufig zum wesentlichen Merkmal. Als Exposition blieb sie temporäres Ereignis. Das Medium der Bau-Ausstellung trat nach ihrem Erscheinen zurück, um zu einem späteren Zeitpunkt und anderem Ort wieder auffallen zu können.[62]

So wenig wie bei der Zeigegeste allein der Finger, die Hand oder der Arm beobachtet werden kann, ist ähnliches kaum bei der Bau-Ausstellung möglich. Daher wird die Vorstellung des „zeigende[n] Verweisen[s], das Etwas-Zeigen und das *Sich*-Zeigen“[63] als Anlass genommen, nicht nur die Häuser in den Fokus zu rücken. Begreift man sie als Zeigegeste, dann gilt es, der doppelten Lesbarkeit folgend, auch den Körper zu betrachten, der den Weg weist und gleichzeitig sich zeigt. Bei Bau-Ausstellungen lässt sich jedoch kaum von *einem* Körper sprechen, sonder vielmehr von Körperschaften. Denn hinter der Zeigegeste verbirgt sich auf solchen Expositionen eine Vielzahl von Urhebern, die zu

61 Vgl. dazu: „Ein Zeigen im Sinne des Ausstellens erschöpft sich jedoch keineswegs in der Geste oder dem Fingerzeig, die primär ein Verweis auf das andere sind, auf das, was gesehen werden und an dem etwas deutlich gemacht werden soll. Es setzt vielmehr bei dem deiktischen Potenzial an, das den Dingen selbst eigen ist und das im Sinne einer Rhetorik des Sich-Zeigens freigesetzt wird. Gerade als künstlerische Objekte müssen sie sich selbst zeigen können, sie müssen in den Blick treten, um das in ihrer Form begriffene deiktische Potenzial zuallererst entfalten zu können.“ Christian Spies, „Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damian Hirst und Louise Lawler“, in *Zeigen: Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm, Sebastian Engenhofer, und Christian Spies, eikones (München [u.a.]: Fink, 2010), S. 266 f.

62 Vgl. dazu: „Viele Ausstellungsexperimente gewinnen ihre Kraft eben durch ihr faktisches Verschwinden.“ Colomina, „Das Wohnhaus als Schaustück“, S. 139.

63 Boehm, „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, S. 148.

verschiedenen Verbänden gehörten. Ob in Darmstadt, Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien, jede dieser Ausstellungen verwies auf vielschichtige Kontextbeziehungen: Verschiedene Akteure und Agenturen waren an der Genese beteiligt; seien es die ausstellenden Architekten, die Gemeindemitglieder der Austragungsstädte, die Organisatoren etwa aus den Werkbünden oder die Finanziers. Gemeinsam versuchten sie an die Schau eine Erziehung zum Neuen Wohnen zu delegieren, vertraten unabhängig davon aber die unterschiedlichsten Interessen. Folglich wurden die Komplexität und die Störungsanfälligkeit, die jeder Zeigegeste immanent ist, mit dem Zusammenspiel der verschiedenen Akteure potenziert. Die Untersuchung interessiert sich für diese Figuren, Netzwerke sowie für die Prozesse zwischen ihnen. Sie will beobachten, welche Objekte und Ideen die Expositionen präsentierten, wie das Zeigen von statten ging und was darüber hinaus, auch unabhängig von einer Intention, mitgeteilt wurde. Dies ist nicht immer an den noch bestehenden Häusern ersichtlich. Doch nicht allein sie gehörten zu den Bau-Ausstellungen, sondern auch die Plakate, Fotografien und Ausstellungskataloge. Sie sind von den zeitlich begrenzten Veranstaltungen geblieben und legen dar, dass diese nur in der Gesamtheit, etwa der Druckerzeugnisse mit den errichteten Architekturen, zu verstehen sind. Die Fotografien der Ausstellungshäuser, die während der Expositionen in Katalogen und Zeitschriften publiziert oder danach in Bildbänden gesammelt worden sind, lassen sich keinesfalls als reine Illustrationen sehen, sondern bilden zentrale Bausteine jenes Diskurses um die gewollte Neugestaltung des Wohnens.[64] Vor allem solche Überbleibsel machen es im Verbund mit den noch vorhandenen Gebäuden möglich, die ephemeren Expositionen heute zu untersuchen.[65] Wenn auch nur in Ausschnitten und allein aus den Perspektiven, die die Fotografen damals ein- und aufgenommen haben, können sie darlegen, wie die Häuser zum Ausstellungszeitpunkt ausgestattet waren. Des Weiteren deuten andere Dokumente, wie die Briefe zwischen den Beteiligten, die veröffentlichten Zeitungsartikel oder die in Archiven ruhenden Gemeinderatsprotokolle, auf die Beziehungen und Prozesse zwischen den Agierenden. Doch muss der Blick, wie die Einleitung dieser

64 Vgl. Johanna Hartmann, „Stadt Raum Körper. Ordnungsunternehmungen nach dem Zweiten Weltkrieg", *IMS Informationen zur modernen Stadtgeschichte* Nr. 1 (2011): S. 26.

65 Vgl. dazu: „Auf Ausstellungen wurde Architektur zum medialen Ereignis, das dementsprechend auf Fotografien und Texten festgehalten, in Zeitschriften und Büchern publiziert wurde. Die Ausstellungen jener Zeit können wir heute nur noch in medialisierter Form erleben; und auch wenn ihre Reste so trügerisch gut erhalten sind wie die Werkbundsiedlungen von Prag oder Wien, so sind es doch nur die wie zufällig stehen gebliebenen Kulissen einer längst beendeten Vorstellung." Andreas Nierhaus, „‚Bauten, die eine bessere Welt abbilden' – Architekturdarstellungen um 1930 zwischen Modell und Wirklichkeit", in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 29.

Arbeit dargelegt hat, geweitet werden, um die Zeigegeste auf den Bau-Ausstellungen zu verstehen: Durch das Beobachten anderer Medien und ihrer Modi des Zeigens, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts für den „guten Geschmack" und für die Notwendigkeit eines „besseren Wohnens" eintraten, wie Ratgeber, wie Waren- und Bilderbücher, wie kunstgewerbliche Museen oder Ausstellungen, die Lebenspraxen visualisieren wollten. Gemeinsam sind sie mit den Bau-Ausstellungen jener Zeit zu denken. Denn häufig muss das Zeigen vielschichtig und auf mehreren Wegen agieren. Oft ist ein Zeigemittel zu leise oder undeutlich, um wahrgenommen zu werden und das, was vor Auge gestellt werden soll, wird erst klar durch die Zusammensetzung verschiedener Zeigeansätze. Nicht verschwiegen werden darf, dass mancher Zeigegestus sich nicht dadurch verbraucht, indem er ans Ziel führt, sondern sich vielmehr als unbrauchbar erweist. Wie bei der Beschreibung oder Erklärung gibt es beim Zeigen keine Garantie dafür, dass das Nachvollziehen gelingt; so auch nicht bei der Bau-Ausstellung. Davon legen etwa die Zeitschriftenbeiträge ein Zeugnis ab, die nicht von offizieller Seite kamen.

Bei der Untersuchung dieses Expositionstypus können nicht nur das Gezeigte und die Zeigenden in den Fokus gerückt werden. Es gilt auch den Versuch zu unternehmen, denjenigen, dem gezeigt wird, mitzudenken. Die zeigende Geste richtet sich an ein Gegenüber und schließt es mit ein. Denn Zeigen heißt „den Blick lenken auf etwas Drittes"[66]. Es ist der Blick eines Publikums, der geleitet wird. Das gezielte Führen in eine Richtung meint damit nicht nur ein Führen hin zu einem Ort oder Ding. Ziel kann es ebenfalls sein, Verständnis oder Einsicht für eine Idee oder Vorstellung erreichen zu wollen. Zeigen bedeutet auch: Demonstrieren und Überzeugen.[67] So ging es bei den ersten Bau-Ausstellungen nicht nur darum, den Blick auf etwas zu lenken; auch das Wohnverhalten eines Laienpublikums sollte geändert und bei diesem Verständnis für die Moderne und ihre Architektur gewonnen werden. Eine Schwierigkeit liegt beim Zeigen von etwas Neuem allerdings darin, bestehende Gewohnheiten zu bedenken und als Zeigender ein gewisses Maß zu behalten. Der erhobene Zeigefinger ist in einem Feld, das so privat ist wie das moderne Wohnen, eine Geste, die es wohldosiert einzusetzen gilt.[68]

66 Heike Gfrereis, Hrsg., *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger* (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2007), S. 7.

67 Vgl. Ebd.

68 Vgl. dazu: „Der erhobene Zeigefinger steht für eine Form von Belehrung, die man als unangenehm empfinden kann, selbst wenn man ihre Bedeutung anerkennt." Hubert Locher, „Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs", in *Kunst des Ausstellens: Beitrage, Statements, Diskussionen*, hg. von Hans Dieter Huber (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), S. 9.

Eine Zeigegeste ist komplex und sie wird es umso mehr, wenn sie sich auf das Feld des Wohnens bezieht. Nichtsdestotrotz präsentierten über 90% aller Bau-Ausstellungen Wohnhäuser und sind im Wesentlichen Wohn-Ausstellungen gewesen.[69] Damit war den gezeigten Gebäuden häufig auch die Fähigkeit inhärent, tatsächlich bewohnt werden zu können. Etwa in Stuttgart wurde bereits 1925 im vorläufigen Plan zur Exposition erklärt, dass erst diese Eignung dazu führen würde, dort Bauten für eine Ausstellung zu errichten:

„Um allen Missverständnissen vorzubeugen, soll hier gleich betont werden, dass es sich nicht um die Erstellung von ‚Ausstellungsbauten' in früherem Sinne handeln kann, sondern dass hier Wohnhäuser geschaffen werden müssen, die für Familien […] bestimmt sind und diesen nach Schluss der Ausstellung zum Bewohnen übergeben werden."[70]

Die Gebäude wurden damit auch zu einer Maßnahme, der Wohnungsnot zu begegnen. Darüber hinaus sahen die Macher jener Expositionen, wie Hans Bernoulli, Kommissar der Basler Wohnungsschau, in einer solchen Weiternutzung auch ein besonderes Potenzial für die vorausgehende Zeigegeste. Denn „ein Bau, von dem man weiß, dass er unmittelbar nach Schluß der Ausstellung bezogen werden soll, da die Mieter sozusagen auf das Klingelzeichen warten, das den Abschluß der Ausstellung und das Signal zum Einzug bedeutet", konstatierte er, „erweckt ein ganz anderes Gefühl der Notwendigkeit und Lebensfähigkeit, als ein leicht improvisiertes Wesen von kurzer Lebensdauer"[71]. Mit dem Ausgangspunkt der ersten Bau-Ausstellung in Darmstadt konzentriert sich diese Untersuchung auf Häuser, die man zum Ausstellen *und* zum Wohnen bildete.[72] Eine solche Zusammenführung bedeutete eine höchst ambitionierte Aufgabe, denn wer für das Ausstellen baut, baut nicht zwangsläufig gleichzeitig für das Wohnen. Das Ausstellen liegt nicht gänzlich getrennt vom Wohnen, sondern es ist, das wird die Arbeit darlegen, auch ein Teil von ihm. Und doch liegt eine Schwierigkeit darin, wenn man Häuser zuerst zum Zweck des Zeigens errichtet.

69 Vgl. Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 16.

70 Auszug aus: „Vorläufiger Plan zur Durchführung der Werkbundausstellung ‚Die Wohnung'", 27. Juni 1925, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

71 Hans Bernoulli, „Die Wohnkolonie Eglisee der Schweizerischen Wohnungsausstellung Basel im Bau", *Schweizer Baublatt* (22. Februar 1930): o. S.

72 Nicht jedes Gebäude einer Bau-Ausstellung wurde nach Schluss der Exposition auch bezogen. Etwa 1931 errichteten in Berlin Architekten wie Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe oder Lilly Reich für *Die Wohnung unserer Zeit* mehrere Häuser und Wohnungen in einer Halle. Nach der Ausstellung baute man diese wieder ab; niemand lebte darin. Vgl. dazu: Wallis Miller, „Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880-1931", in *Architecture and authorship*, hg. von Tim Anstey, Katja Grillner und Rolf Hughes (London: Black Dog Publishing, 2007), S. 104–107.

HAUS »IN ROSEN« VON PROF. H. CHRISTIANSEN. ANSICHT VON SÜD-OST. ARCHITEKTUR VON PROF. J. M. OLBRICH.

Abb. 2.2.1: Haus Christiansen auf der Darmstädter Mathildenhöhe, 1901.

2.2 Vom Haus für zwei Seiten

Der Bau zum Ausstellen und Zeigen, zum Wohnen und Gebrauchen

„Grundriss und Architektur der Villa ‚IN ROSEN' sind von Professor OLBRICH nach meinen Ideen gezeichnet. Auch die Architektur der vier Parterre-Räume ist von demselben, während die Küche von Patriz HUBER entworfen ist. Sämtliche anderen Räume, alle Ausstattungs-Gegenstände, überhaupt jeder farbige und dekorative Schmuck des Hauses sind von mir, auch die Garten-Anlagen nach meinen Ideen ausgeführt. Es ist gross geworden dieses Haus und reich, grösser und reicher als ich es selbst mir erträumt; die Ausstellung war Schuld daran, da möglichst viele Techniken und diese möglichst reich gezeigt werden sollten. Jetzt, wo alles fertig dasteht, gefällt einem wieder manches nicht, einiges hätte ruhiger, einfacher wirken sollen, anderes reicher, lebhafter, manchmal möchte man von vorne anfangen. Nur das noch! Hier soll kein modernes Dutzendhaus gezeigt werden, hier soll kein Alltagsmensch wohnen, aber einer der seine Welt für sich hat und sich sein Nest nach seiner Neigung und seiner Individualität geschaffen hat. Hier will ich wohnen und mit meiner kleinen Familie daheim sein, will arbeiten, grosse Ideen verkörpern. Und glücklich werde ich sein, wenn es einst heissen wird: ‚Hier wohnte die Freude am Leben und am Schaffen.'"[73]

So beschrieb der Maler und Kunsthandwerker Hans Christiansen das Gebäude, das ihm Joseph Maria Olbrich 1901 im Auftrag von Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen und bei Rhein, in Darmstadt errichtet hatte (Abb. 2.2.1). Die „Villa in Rosen" gehörte zu einer Gruppe von Bauten (Abb. 2.2.2), die, auf der Mathildenhöhe gelegen, einer 1899 gegründeten Künstlerkolonie zum Leben und Arbeiten dienen sollte. Doch vor Bezug zeigte man die eingerichteten Künstlerhäuser, das Ateliergebäude sowie einige provisorische Bauten der Öffentlichkeit (Abb. 2.2.3) und kreierte damit einen neuen Typ von Exposition: Hier wurden Architektur und die Gestaltung von Innenräumen in Verbindung, zeitgemäß und im Bruch mit der Tradition des 19. Jahrhunderts, im Maßstab 1:1 ausgestellt.[74] Architektur war damit kein bloßer Behälter von Exponaten. Man schuf neben der neuen Ausstellungsweise auch eine neue Form von Ausstellungsstück: ein Hybrid aus dem Raum und seinen Objekten. Die Schilderung von Christiansen verweist jedoch auf deutlich mehr. Entstanden sind 1901 auf der Mathildenhöhe nicht reine Ausstellungsarchitekturen. Das Zitat gibt Aufschluss darüber, dass mit dieser ersten Bau-Ausstellung eine Architektur für zwei Seiten geschaffen wurde: Ein Bau, der erst ausgestellt und dann bewohnt werden sollte. Beide Aspekte stellen ihre Ansprüche. Das *Ausstellungshaus* ist ein Ort des Zeigens. Es ist darauf angelegt, einem Publikum etwas vorzuführen: möglichst viel und möglichst reich. Aufmerksamkeit lässt sich in der Regel nicht durch Durchschnittliches herbeiführen und verlangt

73 Hans Christiansen in Joseph M. Olbrich, *Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901 – Hauptkatalog* (Darmstadt: Darmstädter Künstlerkolonie, 1901), S. 54.

74 Vgl. Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 7.

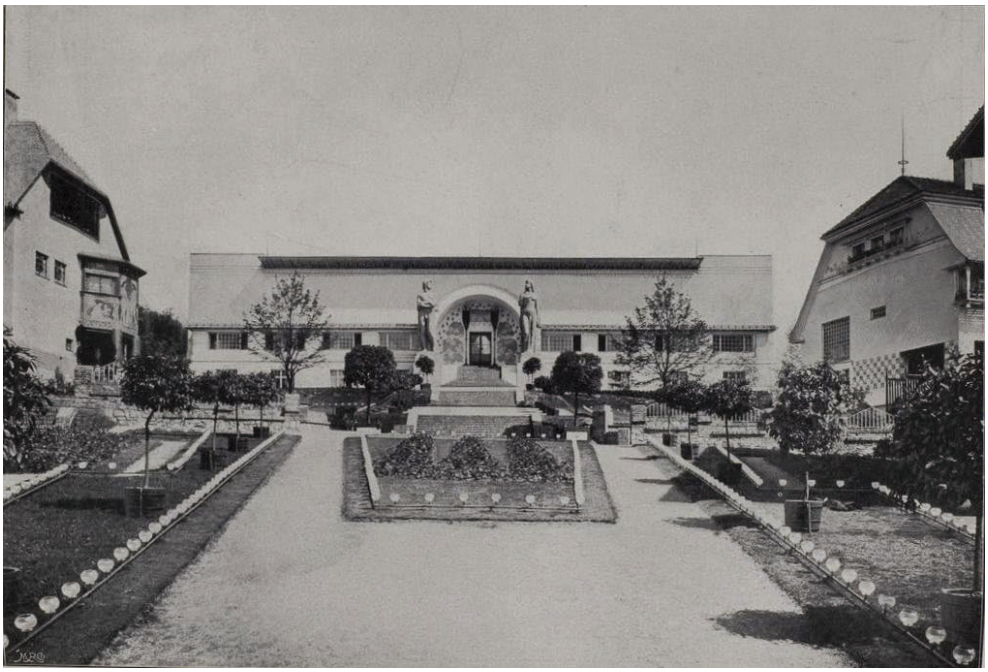


Abb. 2.2.2: Blick in die Darmstädter Künstlerkolonie, 1901.

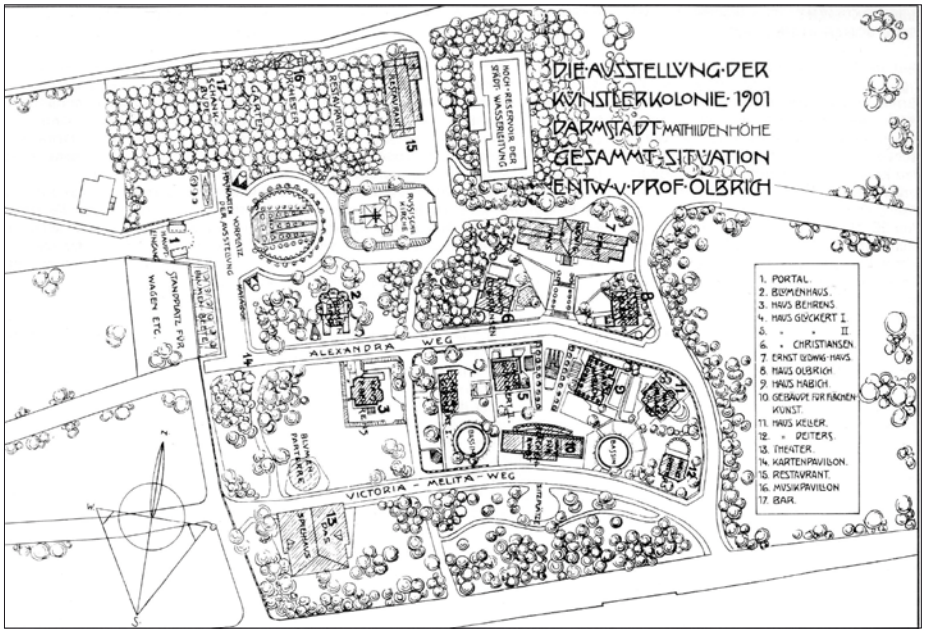


Abb. 2.2.3: Ausstellungsplan von Joseph Maria Olbrich, 1901.

nach der Fülle und dem Besonderen. Das *Wohnhaus*, welches Christiansen ausgehend vom selben Gebäude beschreibt, ist dagegen „sein Nest nach seiner Neigung". Auch wenn es seinen Geschmack widerspiegelt und seine eigene Kunst ausstellt, ist es doch als Christiansens „Welt für sich" verschlossen für ein großes Publikum. Was das *Ausstellungshaus* verlangt, entspricht nur bedingt dem *Wohnhaus*.

Das Haus ist auf der Mathildenhöhe zunächst ein Bau des Zurschaustellens. 1901 wurde somit eine Reihe fortgeführt, die ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte: Architektur für Ausstellungen zu errichten.[75]

Als 1851 die *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* in London veranstaltet wurde, provozierte dieses Großereignis nicht nur Aufmerksamkeit durch die überwältigende Vielzahl und Diversität von Ausstellungsstücken, sondern auch durch die Sensation des Ausstellungsgebäudes selbst. Joseph Paxtons Crystal Palace rief durch die als Revolution empfundene Glas-Gusseisen-Konstruktion mit einer Ausstellungsfläche in bisher nie da gewesener Größe von knapp 92.000 m² enormes Erstaunen hervor. Sein ungeteilter und damit ungemein flexibler Innenraum konnte neben der Fülle von Exponaten eine große Menge von Besuchern in sich sammeln.[76]

Die Maßstäbe für einen Ausstellungsbau waren damit gesetzt. In Deutschland sollte dies früh zur Nachahmung führen. Nur drei Jahre nach der Londoner Weltausstellung wurde die *Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung* im eigens dafür errichteten Münchner Glaspalast eröffnet. Ein Blick auf eine Innenraum-Fotografie gibt Aufschluss darüber, wie sich Ausstellungsarchitekturen im 19. Jahrhundert gestalten sollten (Abb. 2.2.4). In einer großen Halle mit gläsernem Dach wird eine Ansammlung von Dingen vorgeführt: Maschinen sieht man im Vordergrund, Teppiche und Fahnen hängen von den Galerien, Bilder sind gerahmt an den Wänden befestigt, Skulpturen stehen auf Sockeln im Raum, auf Tischen oder in Vitrinen wird Porzellan gezeigt und Stellwände präsentieren Fotografien sowie Schriftstücke. Diese Überfülle von Objekten versperrt die Sicht auf die Architekturen selbst.

75 Einen Überblick über die unterschiedlichen Ausstellungsarchitekturen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt die folgende Publikation: Annette Ciré, *Temporäre Ausstellungsbauten für Kunst, Gewerbe und Industrie in Deutschland 1896 - 1915* (Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1993).

76 Vgl. Jens Schneider, „Joseph Paxton – Wegbereiter und Anwender industrieller Vorfertigung, Konstrukteur des Kristallpalastes", *Deutsche Bauzeitung* Nr. 12 (2005): S. 74.

Abb. 2.2.4: Industrie-Ausstellungsgebäude in München, Innenansicht 1845.

Doch die Aufzählung lässt durchblicken, dass Expositionen nicht allein Ausstellungsstücke benötigen, sondern angewiesen sind auf Orte und Mittel des Präsentierens.

Über die Gebäude für Expositionen im 19. Jahrhundert schreibt Anke te Heesen: „Ausstellungsbauten zeichneten sich meist dadurch aus, dass sie eine große zentrale Halle aufweisen, die es zu unterteilen galt“[77]. Ausstellungsarchitekturen bestehen somit aus mehreren Elementen: Aus dem Gebäude, das die Exposition beherbergt, sowie den zahlreichen Einbauten, Rahmen und Sockeln, Tischen und Vitrinen, Stellwände und Kojen, die die große Halle gliedern. Das Ausstellen verlangt offenbar ein Einrichten.

„Das französische Wort EXPOSITION“, bemerkt der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion 1928 in *Bauen in Frankreich,* „ist […] vieldeutiger wie Ausstellung. Exposition bedeutet zugleich: Überblick, Nebeneinanderstellung, Vergleich, Lage, ja selbst in übertragenem Sinn: Darstellung einer

77 Anke te Heesen, „Exposition imaginaire – Über die Stellwand bei Aby Warburg“, *Fotogeschichte* Nr. 112 (2009): S. 59.

Lehre."[78] So ist es weniger das Öffentlichwerden von Objekten, was Giedion als das Wesentliche des Ausstellens im 19. Jahrhundert beschreibt, als vielmehr die Präsentationsweise. Was wird wie, wo, in Nachbarschaft oder Distanz wozu gezeigt?[79] Dies gilt im Kleinen für die Anordnung der Dinge innerhalb einer Vitrine, bezieht sich aber auch auf den Ausstellungsraum im Großen. So werden etwa durch mobile Wände Kojen geschaffen, damit der leeren Halle ein neuer Grundriss gegeben und die entstandenen einzelnen „Räume" mit Objekten gefüllt.[80] Doch anders als bei den dauerhaften Präsentationen des Museums, welche für einen bestimmten Sammlungsbestand der Vergangenheit konzipiert werden, hat die Ausstellung eine temporäre Begrenzung. Sie ist die „materialisierte Konzentration eines bestimmten Arbeitsstandes, dem keine fest gefügte Sammlung zu Grunde liegt" und schöpft „aus dem gegenwärtigen Vorhandenen"[81]. Als Ausdruck der Zeit und Forum für Interventionen und Innovationen kann sie nur auf kurze Dauer angelegt sein. Als „vorübergehende, transitorische Veranstaltungen"[82], wie Expositionen von Giedion bezeichnet werden, muss demzufolge das Einbauen und Ausstatten rückgängig gemacht werden können.[83] Das Gestalten und Gliedern des Ausstellungsbaus bedeutet nur ein Einrichten im Ephemeren. Dies schließt an Anke te Heesen an, die eine Ausstellung als ein „passageres, ephemeres Medium" beschreibt, „von dem nichts bleibt, nachdem es sich ereignet hat"[84]. Übrig ist nach der Exposition

78 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928), S. 36. Die Arbeit wird sich beider Begriffe – Ausstellung und Exposition – bedienen. Die Bestimmungen, die Giedion mit dem Wort „Exposition" verbunden sieht, werden bei dieser Verwendung auf den deutschen Begriff der Ausstellung übertragen.

79 An diese Aufgabe muss auch die Architektur selbst angepasst sein. Gottfried Korff schreibt in einem Kommentar zur Ausstellungstheorie und -praxis Giedions: „Das Nebeneinander, der Vergleich verlange Größe und Weite, der Überblick verlange Raumöffnung und Helligkeit, die Darstellung einer Lehre gebiete Inszenierungskompetenz und Klarheit der Architektursprache. All das sind Eigenschaften, die Giedion dem Ausstellungsbau des 19. Jahrhundert meint ablesen zu können." Gottfried Korff, „‚Vom Menschen aus…'", in *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, hg. von Gottfried Korff (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002), S. 13.

80 Auch die Darmstädter Künstlerkolonie war damit vertraut, richtete sie doch auf der Pariser Weltausstellung von 1900 das „Darmstädter Zimmer" ein. Schon dieses wollte mit der bisher üblichen Präsentationsform brechen und die einzelnen kunstgewerblichen Gegenstände nicht beziehungslos aufreihen, sondern in einem einheitlich geschlossenen Wohnensemble zeigen. Vgl. Eva Huber, „Die Darmstädter Künstlerkolonie – Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzung", in *Ein Dokument deutscher Kunst: Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914*, hg. von Wolfgang Beeh, Bd. 5 (Darmstadt: Roether, 1977), S. 67 f.

81 Beides: te Heesen, „Exposition imaginaire", S. 59.

82 Giedion, *Bauen in Frankreich*, S. 37.

83 Vgl. dazu: „Ausstellungen sind leicht, rasch zu erstellende und rasch demontierbare Bauten: Versuchsstellen des industriellen Bauens." Ebd., S. 36.

84 te Heesen, „Exposition imaginaire", S. 63. Teils bezieht sich dies nur auf die Expositionen, teils jedoch auf die Gebäude selbst. So wurde der Crystal Palace im Hyde Park abgebaut, um an anderer Stelle, in Sydenham bei London, als Ausstellungsgebäude wieder verwendet zu werden. Für den Münchner Glaspalast war noch während der Planung vorgesehen, dass er nach der Ausstellung in ein Gewächshaus umgebaut werden sollte. Stattdessen fanden hier jedoch nach der Industrieexposition weitere Landwirtschafts-, Blumen- und Kunstausstellungen statt. Die Überzahl von Ausstellungsbauten zeichnet sich jedoch selbst durch eine Temporalität aus.

allein der Ausstellungsbau, der darauf wartet, mit neuen Objekten und Einbauten zur nächsten Schau befüllt zu werden, damit er nicht nur eine leere Halle ist, sondern wieder Ausstellungsarchitektur werden kann.

Anders hingegen gestaltet es sich bei Christiansens Villa in Rosen auf der Darmstädter Mathildenhöhe. Dieses Ausstellungshaus war nicht nur ein Raum, der eine Ausstellung beherbergte. Während der Londoner Crystal Palace oder der Münchner Glaspalast als erstaunliche Hüllen in ihrem Inneren Objekte präsentierten und damit zwar Attraktionen, jedoch nicht Exponate darstellten, sollte die Villa in Rosen zum Ausstellungsbau und gleichzeitigem Ausstellungsstück werden. Das Haus Christiansen ist (s)eine eigene Ausstellungsarchitektur gewesen.
Bisher war Architektur in der Regel nur mit Hilfe von Zeichnungen, Modellen oder Fotografien in Ausstellungen vermittelt worden – nicht zuletzt, da ein errichtetes Gebäude meist ein „zu großes Exponat" darstellte, welches sich in wenige Präsentationsräume pressen ließ und dessen Auf- und Abbau einen erheblichen Aufwand und Kosten verursachte. Doch weder die Abbilder noch die Modelle konnten es fertig bringen, die Dimensionen eines Gebäudes oder das Eingebundensein in Ort und Zeit festzuhalten.[85] Letzteres gelang auch den temporären Länderpavillons und Nachbauten historischer oder exotischer Gebäudetypen nicht, die in den besonders geräumigen Hallen und weitläufigen Geländen der Weltausstellungen errichtet wurden. Sie thematisierten weniger die Architektur, sondern dienten überwiegend als Ausstellungsgehäuse oder Kulissen, die nach der Exposition wieder abgerissen wurden und damit demselben kurzlebigen Schicksal erlagen wie die Ausstellungen selbst.[86]

Mit den Gebäuden der Darmstädter Exposition, die nicht nur eine perfekte Einheit aus Architektur, bildender Kunst und Kunsthandwerk bilden sollten, sondern auch im Sinne der Stadtplanung gedacht waren[87], hatte man anderes vor: Das Haus Christiansen wurde für eine Bestimmung nach dem Zurschaustellen errichtet. Die Wiederverwertung des Ausstellungsbaus war nicht die Befüllung des Gebäudes mit Objekten einer anderen Exposition, sondern die Überführung der Räume und Dinge des Ausstellens in

85 Vgl. Nerdinger, „Architektur im Museum", S. 9.
86 Vgl. Locher, „Die Kunst des Ausstellens", S. 24.
87 Vgl. Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 16.

solche des Wohnens.[88] Eine Beseitigung der Gegenstände und Einbauten – oder gar des ganzen Gebäudes – wurde damit nicht notwendig. Auch wenn Christiansen im Hauptkatalog dem Besucher während des Ausstellungsbetriebs beschreibt, mancherlei noch einmal anders zu machen, ist es doch der Raum, den er sich zum Wohnen geschaffen haben will. Der Bau des reinen Ausstellens soll zum Bau des Wohnens werden.

Mit dieser Prämisse war angelegt, dass für Christiansen keine große, leere Halle errichtet werden konnte, sondern dass ein Wohnhaus entstand, welches sich als solches auch zeigte. Die Bau-Ausstellung wollte eine Wohn-Ausstellung sein. Es musste demzufolge ein Haus erschaffen werden, das einen weniger flexiblen Grundriss aufwies, der nicht derart vielen Menschen Zutritt gewährte und anstelle von Ausstellungskojen Wohnräume besaß. In diese wurden ähnliche Objekte und Techniken hineingestellt und eingebaut, wie es etwa 1854 auf der Münchner Industrieausstellung geschehen war. Doch während der Glaspalast aufgrund seiner möglichst weiten Wandelbarkeit für folgende Expositionen keine Beziehung zu den in ihm befindlichen Gegenständen haben konnte[89], trat bei Christiansens Villa das Gegenteil ein: Haus und Einrichtung wurden zusammen gedacht. Kaum verwunderlich also, dass hier die Exponate auf andere Weise präsentiert wurden. Die Teppiche hingen nicht an Wänden, das Porzellan war nicht auf endlosen Tischen aufgereiht, Techniken wurden nicht inmitten eines Raums platziert, sondern dort, wo sie für den Hausbetrieb sinnvoll erschienen. Mit einer derartigen Anordnung der Dinge im Raum ist für die Exposition eine Erzählung kreiert worden, die ausdrücken wollte, dass sich dort wohnen lasse. Darin erkannte die *Architektonische Rundschau* eine neue Art des Ausstellens:

„So konnte … eine Gruppe von Gebäuden entstehen, die … nach einheitlichem, künstlerisch wohldurchdachtem Plane angeordnet … zum ersten Male in greifbarer Wirklichkeit, nicht bloß in Zeichnung und Modellen die Idee zeigten … Dieses Ereignis, … eine ganze Gruppe von bis in die kleinste Einzelheit durchgebildeten Wohnungen fix und fertig zum Bewohnen vor sich zu sehen, mußte … einen gewaltigen Eindruck machen. Bot sich doch … ein geschlossenes Kulturbild der Zukunft … Und in diesem Kulturbild war jeder Gegenstand am richtigen Platze, wo er gebraucht werden sollte … Keine Reihe verschiedener Gegenstände für denselben Zweck, keine Häufung gleichgearteter …. Arbeiten störte das Auge. Keine Stapelung von

88 Nach der Exposition von 1901 ließ man nur die Künstlerhäuser sowie das Ateliergebäude auf der Mathildenhöhe stehen. Alles, was in dieser Wohnsiedlung an das einstige Ausstellungsgelände erinnerte, wurde abgerissen: das Hauptportal, das Haus für Flächenkunst, der Orchesterpavillon, ein Postkartenkiosk, das Blumen- sowie das Spielhaus und ein Restaurant.

89 In der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* wird diese Wandelbarkeit noch 1916 gelobt: „In ihrer schlichten Sachlichkeit bilden die bekannten Münchener Ausstellungshallen gute Beispiele: gewiß, sie haben nichts Aufregendes und Begeisterndes an sich, aber dafür jene weitherzige Neutralität, die es gestattet, sie einmal mit den Erzeugnissen des Kunstgewerbes zu füllen, das anderemal mit Automobilen oder landwirtschaftlichen Geräten. […] Ihre Nüchternheit ist zugleich ihre Tugend, d. h. ihre Eignung für alle möglichen Zwecke.“ Emil Utitz, „Ausstellungs-Architektur“, *Deutsche Kunst und Dekoration* Band XXXVIII (1916): S. 426.

dutzendweisen Wiederholungen erinnerte an Verkaufsausstellungen, obwohl jeder Gegenstand natürlich auf Bestellung zu beziehen war."[90]

In den Zeilen drückt der Redakteur seine Überwältigung durch diese vermeintlich „greifbare Wirklichkeit" aus und versucht sie auf den Leser zu übertragen. Ausgelöst wird sie durch eine Produktdarbietung, bei der alles so scheint, als läge es „am richtigen Platz", eben dort wo es gebraucht werden wird. Doch sein Staunen über diese neue Form, ein Haus und seine Einrichtung zu präsentieren, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass mit Christiansens Villa ein Bau errichtet wurde, welcher zunächst einem Ausstellungszweck zu dienen hatte. Dies macht etwas mit den Möbeln und Gegenständen, die sich in diesem Haus befinden. Im Ausstellungszusammenhang zeigen sich die Objekte einem Betrachter und sind somit zunächst Darstellungsdinge und nicht das, was sie vorgeben zu sein: Dinge des Wohnens.

So wenig in der Regel das Wohnen als alltäglicher Vorgang hinterfragt wird, so selbstverständlich ist auch der Umgang mit dem, was einen dabei umgibt. „Seiendes, mit dem man nur umgeht, ohne es auf den Begriff zu bringen", schreibt Alexander Klein in seiner Abhandlung *Expositum*, „ist zunächst einmal nichts anderes als Zeug"[91]. Mit dieser Begrifflichkeit verweist Klein auf Martin Heideggers *Sein und Zeit*. Heidegger selbst benennt das, was uns in seiner Gesamtheit beim Wohnen umgibt, als „Wohnzeug"[92] und ordnet es damit solchem Seienden zu, mit dem man selbstverständlich umgeht, ohne sich seiner bewusst zu sein. Es hat einen Gebrauchswert, geht im Handeln auf, ist zuhanden. Dabei zeigt es sich nicht, denn es liegt zu dicht am agierenden Subjekt und ist stattdessen in der Regel unauffällig, unaufdringlich, unaufsässig.

Einen anderen Eindruck von dem, was in der Villa in Rosen präsent war, erhält man jedoch aus Christiansens Zitat: Statt einer „Zuhandenheit"[93] zeichnet die ausgestellten Dinge eine Vorhandenheit aus und von diesen vorhandenen Dingen soll möglichst viel und möglichst reich gezeigt werden. Unauffälligkeit ist weniger das Charakteristikum, mit dem das Haus und seine Einrichtung beschrieben werden, denn Aufmerksamkeit und Blicke will die Bau-Ausstellung auf sich und ihre Exponate ziehen. Doch je mehr

90 Zitiert in Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 16 aus *Die Architektur auf den deutschen Kunstausstellungen 1901* in der *Architektonischen Rundschau*, 1902, Heft 5, S. 33.

91 Alexander Klein, *Expositum: Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit* (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004), S. 22.

92 Martin Heidegger, *Sein und Zeit (1927)*, 17. Auflage (Tübingen: Niemeyer, 1993), S. 68.

93 Ebd., S. 69.

etwas „begafft“[94] wird, desto weniger ist es Zeug. Das Zurschaustellen bestimmt den Status der Dinge: Sie sind nicht Wohnzeug, sondern fallen auf und erfahren damit eine „Unzuhandenheit“[95].

In der Publikation *Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie* von 1901 finden sich neben verschiedenen Aufsätzen, einige Fotografien der Häuser und ihrer Innenräume, wie sie auf der Ausstellung präsentiert wurden. Interessant an diesen Abbildungen (Abb. 2.2.5 und 2.2.6) sind die Bildunterschriften, wie beim Beispiel der Küche in der Villa in Rosen: „HAUS CHRISTIANSEN. *Küche*. ENTWURF VON PATRIZ HUBER. Schreinerei von G. Ehrhardt, Herd von Gebrüder Roeder – Darmstadt“ oder „Wand- und Decken-Fließen von Gebrüder Vierheller, Einrichtung von A. Anton – Darmstadt“. Durch die Hervorhebung, dieses herbeigeführte Auffallen der Objekte und ihrer Gestalter, wird deutlich, dass nichts den Charakter von Wohnzeug hatte. Denn „Zeug zeigt sich nicht.“[96] Doch alles, was sich auf den Fotografien der ausgestellten Küche findet, wurde in einer strengen Selektion ausgesucht oder eigens für die Villa angefertigt, um präsentiert zu werden: der Raum, die Fließen, die Möbel, der Herd, jedes Brett, jeder Topf, jede Schüssel. Als vermeintliche Gebrauchsgegenstände warten sie weniger auf einen Benutzer als auf einen Betrachter. An das Zusammenspiel aus Zeigen und Beschauen angepasst, ist dieser Raum in seiner Präsentationsweise dem Münchner Glaspalast nicht so unähnlich, wie sich zunächst erwarten ließe: Das Haus, die einzelnen Zimmer, die Möbel, die jedes für sich schon Exponate sind, dienen als Ausstellungsarchitekturen. Sie richten den Ausstellungsraum ein und präsentieren wiederum andere Dinge: Auf dem Holzschrank in Abbildung 2.2.5 sind in angenehmer Blickhöhe akkurat nebeneinander die Töpfe platziert; in exakt gleicher Ausrichtung und Abstand zum nächsten. Dahinter aufgestellt, ohne überladen zu wirken, sieht der Betrachter Tabletts und Teller. Darüber wurden, in gleicher Präzision wie bei den Töpfen, einige Krüge positioniert. All das erinnert in Anordnung, Reihung und Exaktheit an die Präsentationen der Industrieexpositionen und deren Zusammenspiel aus Ausstellungsarchitekturen und Ausstellungsstücken. Die Schränke und Tische in Christiansens Küche erhöhen die Exponate, isolieren sie, stellen sie frei und schaffen spezielle Objekt-Konstellationen;[97]

94 Ebd.
95 Ebd., S. 73.
96 Klein, *Expositum*, S. 23.
97 Vgl. Hubert Locher, „Worte und Bilder – Visuelle und verbale Deixis im Museum und seine Vorläufer“, in *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger*, hg. von Heike Gfrereis (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2007), S. 12.

HAUS CHRISTIANSEN. *Küche.* ENTWURF VON PATRIZ HUBER.
Schreinerei von G. Ehrhardt, Herd von Gebrüder Roeder—Darmstadt.

Abb. 2.2.5: Küche im Haus Christiansen, Ansicht mit Herd, 1901.

HAUS CHRISTIANSEN. *Küche.* ENTWURF VON PATRIZ HUBER.
Wand- und Decken-Fliesen von Gebrüder Vierheller, Einrichtung von A. Anton—Darmstadt.

Abb. 2.2.6: Küche im Haus Christiansen, Ansicht mit Buffet, 1901.

das Vorführen der Gegenstände funktioniert etwa in Produktgruppen: Töpfe werden neben Töpfen gezeigt, Kannen neben Kannen. Ein Beispiel für diese durchdachte Positionierung der Dinge findet sich auch in Abbildung 2.2.6 mit dem Buffetschrank in seiner auffälligen Leere. Nur ganz wenige, ausgesuchte Stücke finden sich hinter den Glasscheiben und geben jedem Objekt seinen Platz, um gesehen zu werden. Die Fügung der Gegenstände führt zur Wahrnehmung und bestimmt sie auch. Im Abstand zu anderen Dingen kann das jeweilige Stück erst sein deiktisches Potenzial entfalten.[98]

Tatsächlich sind alle Objekte in dieser Küche merkwürdig frei- und festgestellt. Kaum etwas berührt ein anderes Ding und alles wirkt so, als ob es nie bewegt werden würde. Es wird Abstand gehalten. Eine gewisse Distanz muss jedoch nicht nur jedes Objekt zum nächsten einnehmen, sondern auch der Betrachter zu diesen. Er soll die Dinge nicht gebrauchen, er soll sie ansehen. Nur so lassen sie sich zeigen. Über diesen Vorgang des Präsentierens, Vor- und Hinweisens schreibt Günther Figal:

„Beim Zeigen wird nichts ergriffen, um es zu gebrauchen, zu bearbeiten oder in Besitz zu nehmen. Meist wird das Gezeigte beim Zeigen noch nicht einmal berührt. Wenn man das Gezeigte, wie manchmal beim Vorzeigen, in der Hand hält, so nicht, um etwas mit ihm zu tun, sondern allein, um etwas sehen zu lassen. Beim Vorzeigen hält man das Gezeigte, wie auch immer von sich weg. Überhaupt wahrt man im Zeigen Abstand zu etwas. Allein darin liegt seine Möglichkeit."[99]

In der Küche der Villa in Rosen wird nichts benutzt: weder von Patriz Huber oder Hans Christiansen noch vom Ausstellungsbesucher – wie auch, befindet sich in dieser Küche, die zum Zubereiten von Speisen dient, doch keine einzige Zutat. Ganz anders als im Falle von Wohnzeug werden also die Dinge in dieser Küche aus einem „Getriebe zweckhaften Handelns"[100] herausgenommen, nicht zuletzt, da der Beschauer auf Distanz gehalten wird. Der „Charakter der Nähe"[101], der laut Heidegger für das Zeug so wichtig ist, ergibt sich damit nicht. Im Fall des Buffetschranks spitzt sich dies zu: Die ovale Platte und die anderen Gegenstände in ihm werden hinter Glas fixiert und so macht sich nicht nur eine Entfernung zum Betrachter breit, sondern es wird eine zwar durchsichtige, trotzdem aber materiell anwesende Abgrenzung geschaffen. Der Schrank als Vitrine – und damit eine Ausstellungsarchitektur schlechthin – bietet „einen Freiraum und zugleich einen Schutzraum für die ausgestellten Dinge"[102]; Schutz vor Beschädigung, Schutz vor Staub, aber auch Schutz vor dem unerlaubten Zugriff. Die transparente Glasscheibe ist

98 Vgl. Spies, „Vor Augen Stellen", S. 267.
99 Figal, „Zeigen und Sichzeigen", S. 197.
100 Klein, *Expositum*, S. 52.
101 Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 102.
102 Spies, „Vor Augen Stellen", S. 267.

Sinnbild des Zeigens. Sie präsentiert und hält gleichzeitig auf Abstand.[103]

So lässt sich etwa an der ovalen Platte – vertikal aufgestellt, hinter Glas verschlossen und in diesem Moment ausschließlich betrachtbar, nicht berührbar –, die Wertigkeit der Dinge in jenem *Ausstellungshaus* demonstrieren: Ob mit gläserner Abtrennung oder ohne, die Villa und ihre Einrichtung erhalten einen Wert des Zeigens und verlieren durch die Nichtnutzung ihren propagierten Gebrauchswert.

Die Wertigkeit der Dinge gilt es genauer in den Blick zu rücken. Denn lässt sich bei der Villa in Rosen und den dort gezeigten Objekten tatsächlich von einem Verlust des Gebrauchswerts sprechen oder muss nicht in eine andere Richtung gedacht werden? Dieser Verdacht drängt sich auf, wenn nochmals das Zitat von Christiansen und dort besonders das Ende, in Augenschein genommen wird.

„Hier will ich wohnen", schreibt der Künstler in den letzten Zeilen. Mit dieser Willensbekundung macht Christiansen deutlich, dass zur Exposition ein Wohnen noch nicht stattgefunden hat, sondern in der Zukunft liegt. Obwohl sich während der Ausstellung ein Haus präsentieren will, an dem sich ein Wohnen ablesen lassen soll, hat sich dieses noch nicht ereignet. Nur die Möglichkeit wird vorgestellt. Niemand hat jedoch bisher in der Villa gelebt und damit konnte auch keines der Dinge, die hier auffallen, je Wohnzeug sein. Gewiss: Auch Zeug kann zeitweise durch einen Defekt, Fehlgebrauch oder eine Ungeschicklichkeit aus seinem Unbemerktsein heraustreten, doch ist dies eine andere Art des Auffallens als bei den Dingen im Haus Christiansen. Auf Abbildung 2.2.6 bricht das Hängeregal nicht aus seiner Unauffälligkeit hervor, weil man sich etwa bei der Küchenarbeit aus Versehen den Kopf daran stößt und es damit plötzlich *da* ist. In der Küche dieser Villa hat sich noch niemand gestoßen, da hier noch keiner gelebt hat. Das Hängeregal verliert seine Zeughaftigkeit, ohne je Zeug gewesen zu sein – welch eine verwirrende Ding-Logik!

Doch Wohnzeug soll es werden. Christiansen will es gebrauchen, Christiansen will hier auf seine ganz eigene Weise wohnen. Damit soll die Bau-Ausstellung nicht nur den Bau ausstellen, sondern gibt vor ein neues Wohnen zu präsentieren[104]: ein Wohnen, welches zum einen wenig mit dem Leben in den

103 Vgl. Ebd., S. 275.

104 Olbrich, der fast alle Bauten auf der Mathildenhöhe errichtet, spricht davon, in den „Häus'chen ein eigenartiges Wohnprinzip" zu entwickeln. In einem Programm heißt es: „Der große Raum (als Raum des Lebens) bringt alles Wohnliche. Dort soll Kunst in Fläche und Form vertreten sein, Musik gehört, Reden gewechselt, Gäste empfangen, schöne Stunden verlebt werden. Alles andere Raumgebilde betont mehr den Zweck in einfachster Schönheit […] Niemals dabei die Gebrauchsfähigkeit vergessend stehts bedacht, daß jedes Stück einem Zweck entspreche, jedes die ihm zugewiesene Rolle zu Erreichung der beabsichtigen Wirkung vollendet vertrete." Joseph Maria Olbrich zitiert in Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 96 f.

Mietskasernen gemein hat, zum anderen mit den historisierenden Interieurs aus der Gründerzeit brechen will; ein Wohnen, das sich ganz individuell am einziehenden Künstler ausrichtet und für die häufig als Einzelstücke angefertigten und damit teuren Jugendstil-Möbel auch Kapital verlangt.[105]

Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Hans Christiansen und Ludwig Habich boten in ihren Künstlerhäusern eine Vorschau, wie sie sich ihr neues Wohnen ausmalten und gaben damit einen ungemein intimen Einblick. Der Privatier Georg Keller, dem auch ein Gebäude auf der Mathildenhöhe errichtet worden war, ließ dies nicht zu. Im Hauptkatalog heißt es:

„Das Haus Keller ist der Ausdruck der Wünsche und ganz individuellen Bedürfnisse und Gepflogenheiten eines allein lebenden Ehepaares. […] Das Haus wird auf Wunsch des Besitzers erst nach der Ausstellung zum Bewohnen fertiggestellt; bis dahin finden in seinem Inneren allerlei kleine Ausstellungs-, Verkaufs- und Verloosungsobjekte ihren Platz."[106]

Nicht jeder wünschte eine Einsicht in sein Privatleben zu geben, auch wenn dieses noch in der Zukunft lag. So wurde dieses Gebäude nicht als Wohnhaus präsentiert, sondern gezielt als Ausstellungs- und Verkaufshaus markiert. Doch vielleicht demonstriert gerade dieses Nicht-Zeigen des Wohnens, sein Verschließen, dass hier wirklich jemand wohnen wollte. Dass ein Ausstellungshaus zum Wohnhaus werden soll, legt ebenso die Villa Kellers dar, doch auf diskreterem Weg, als es sonst auf der Exposition geschah. Auch hier wurden Dinge präsentiert, jedoch solche, die nicht suggerierten, dass man sie unmittelbar nach der Ausstellung an Ort und Stelle gebrauchen würde. Ihre Wertigkeit lag allein darin, betrachtet und im besten Falle gekauft zu werden und somit als Objekte eines neuen Wohnens den Weg in das Zuhause der Ausstellungsbesucher zu finden. Denn die Exposition wollte auch zu einer Veränderung der Wohnverhältnisse des Publikums beitragen. Neben dem Verkauf von Produkten war mit der Ausstellung die Hoffnung verbunden, dem Besucher einen Anstoß zu geben, sein eigenes Wohnen und Wohnzeug zu betrachten. Beides sollte ihre Unauffälligkeit und Selbstverständlichkeit verlieren. Zu einem Bewusstsein und zur Veränderung im Eigenen mochte das Gezeigte den Betrachter auffordern. Dies war auch

105 So wurde nicht allen Mitgliedern der Künstlerkolonie ein Wohnhaus auf der Mathildenhöhe errichtet. Trotz günstiger Konditionen beim Erwerb der Grundstücke, die an ein Öffentlichmachen der Gebäude als Ausstellungsobjekte gebunden waren, konnten sich nur Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Hans Christiansen und Ludwig Habich den Bau eines Hauses leisten. Bezeichnenderweise wurde die Anlage durch Wohnhäuser für finanzkräftige Bezieher aufgefüllt: für Wilhelm Deiters, Geschäftsführer der Künstlerkolonie, dem Privatier Georg Keller sowie Julius Glückert, Möbelfabrikant und Förderer der Vereinigung. Zur Finanzierung der Bauten sei auf folgenden Artikel verwiesen: Annette Wolde, „Der ökonomische Hintergrund der Künstlerkolonie", in *Ein Dokument deutscher Kunst: Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914*, hg. von Wolfgang Beeh, Bd. 5 (Darmstadt: Roether, 1977), S. 49–55.

106 Joseph M. Olbrich, *Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901 – Hauptkatalog* (Darmstadt: Darmstädter Künstlerkolonie, 1901), S. 103.

ein Anliegen Alfred Lichtwarks, der sich von den Ausstellungsbesuchern, zu denen er selbst gehörte, die folgende Reaktion erwartete:

„Was sie nun mitnehmen, ist eine neue Idee vom Haus. Kommen sie in ihre Wohnung, so werden sie den ungeheuren Abstand fühlen, werden sich sehnen, werden fragen und werden hören, daß diese neuen Häuser mit all ihren Traulichkeiten, all ihrem Komfort und ihrem Behagen billiger sind als die haarsträubenden Banalitäten, in denen sie sich faute de mieux wohlgefühlt haben."[107]

Während des Ausstellungszeitpunkts liegt die Dienlichkeit der Villa in Rosen und ihrer Gegenstände demzufolge weniger im Gebrauch. Vielmehr beruht der Wert auf dem Verweisen: dem Verweisen auf die Ästhetik, die vermeintlichen Vorteile solcher Häuser und Dinge und damit verbunden, wie die letzten Worte von Christiansens Zitat belegen, auf die Hoffnung besseren Wohnens und optimierten Seins.

Ob das Übertragen der Darmstädter Idee des Wohnens in das Zuhause des Ausstellungsbesuchers realisiert wurde, lässt sich allerdings bezweifeln. Vermutlich war es von vorne herein zum Scheitern verurteilt. Auch darauf gibt Christiansen deutliche Hinweise, indem er schreibt: „Hier soll kein modernes Dutzendhaus gezeigt werden, hier soll kein Alltagsmensch wohnen". Die Gebäude und ihre Einrichtungen waren für den Besucher in ihrer Exklusivität meist weder erschwinglich noch verfügbar[108], sondern spiegelten den individuellen Geschmack und das Können eines Künstlers wider. Die Gebäude der ersten Bau-Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel *Ein Dokument deutscher Kunst* fungierten tatsächlich mehr als Ausstellungshäuser der Künstlerkolonie, die das kreative Schaffen und die avantgardistische Leistung ihrer Mitglieder präsentieren wollte; nicht zuletzt mit dem ökonomischen Interesse verbunden, ein elitäres Publikum zu dem einen oder anderen Auftrag zu bewegen. Eine Wohn-Ausstellung war es nur bedingt. Vielmehr diente die Veranstaltung denjenigen, für die solche Wohnformen unerreichbar schienen, auf der häufig als ungemein schön beschriebenen Anlage der Mathildenhöhe als Freizeitvergnügen. Schon das ehemalige großherzogliche Parkgelände, auf dem bereits seit 1833 ein Platanenhain angelegt und 1897 eine russische Kapelle als Ausdruck der verwandtschaftlichen Beziehungen des Großherzogtums

107 Reisebrief von 1901, abgedruckt in Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Bd. 1: S. 449.

108 Vgl. dazu: „Anstatt neben Luxus-Einrichtungen auch einfache Zimmer-Einrichtungen oder Einzelerzeugnisse des Kunstgewerbes vorzuführen, die mit erschwinglichen Mitteln von denjenigen hätten angekauft werden können, welche in großer Zahl nach Darmstadt gereist kamen, zeigte man vorzugsweise Luxus-Kunst. In der Voraussetzung, dort eine reiche Auswahl mustergültiger Wohnungs-Einrichtungen zu mäßigen Preisen zu finden, sind ohne Zweifel viele kauflustige und kaufkräftige Besucher gekommen und gerade sie sahen sich in ihren Erwartungen gründlich getäuscht." Alexander Koch, „Vorwort des Herausgebers", in *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, hg. von Alexander Koch (Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901), S. 11.

zum Zarenhof errichtet worden war, ist bis heute, auf der höchsten Erhebung der Innenstadt gelegen, als touristisches Ziel sehenswert.[109] Die Auswahl der Grundstücke für die Künstlerhäuser schien damit weniger städtebaulichen Richtlinien, sondern vor allem strategischen Zwecken zu folgen. Bedeutete die Darmstädter Veranstaltung eine ganz neue Form des Ausstellens, hielt auch sie sich an dessen Regeln: Alfons Paquet etwa sollte 1908 in seiner Veröffentlichung *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft,* einer der ersten theoretischen Abhandlungen zum Expositionswesen*,* zu dem Schluss kommen, dass der „Schauwert" nicht nur für die Dinge auf solchen Veranstaltungen von enormer Bedeutung sei; auch der Ort einer Ausstellung habe eine „Sehenswürdigkeit"[110] darzustellen.

1901 bot sich den Besuchern mit ihrem Ausflug auf die Mathildenhöhe, ganz der Ausstellungstradition des 19. Jahrhunderts folgend, Zerstreuung – nicht zuletzt durch das vielfältige Rahmenprogramm, welches dazu beitragen sollte, ein breites Publikum anzulocken und das mit der Hoffnung verbunden war, die Kosten der Schau wieder einzuspielen.[111] Somit wurde die erste Bau-Ausstellung, ganz dem Wesen von Expositionen entsprechend, zu einem Instrument der Aufklärung *und* der Unterhaltung.

Was sich jedoch neben dem Gedanken einer Leistungsschau oder dem eines Wochenendvergnügens an der Ausstellung von 1901 zeigt, ist, dass das Wohnen zur Jahrhundertwende als Problem begriffen wurde. Lösungsvorschläge für eine Veränderung unterbreiteten etwa Olbrich, Behrens oder Christiansen mit ihren Häusern; jedoch nur in solcher Weise, dass sich die Bauten explizit an ihren Käufern und Gestaltern ausrichteten.

Dieser Luxus sollte sich im Fortlauf des neuen Jahrhunderts und seiner historischen Ereignisse als nicht mehr tragbar erweisen. Durch Kriegszerstörung und Wohnungsnot, durch die Forderung von immer stärkerer Mobilität, von Umzug und, damit verbunden, dem immer wieder neuen und auf mehreren

109 Vgl. dazu: Georg Fuchs, „Die ‚Mathildenhöhe' einst und jetzt", in *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, hg. von Alexander Koch (Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901), S. 115–133.

110 Beides: Alfons Paquet, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft* (Jena: Fischer, 1908), S. 4. Vgl. dazu auch S. 36 f. Die Publikation beschreibt den wirtschaftlichen Wert von Sichtbarkeit von Waren respektive mit welchen Mitteln sich die Sichtbarkeit des Angebots steigern und verkaufsfördernd auswirken lässt. Das Erscheinungsbild sieht Paquet als Teil der „wirtschaftlichen Wertbildung" und stellt damit den „Schauwert" neben den Gebrauchswert von zu verkaufenden Gegenständen. Ausstellungen sind dabei für ihn unerlässliche Kommunikationsmittel. Vgl. Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2012), S. 87.

111 Gartenfeste und Unterhaltungsabende wurden im Spiel-Haus veranstaltet. Auf besondere Resonanz stießen die musikalischen Veranstaltungen; Richard Strauss dirigierte hier etwa einige seiner Kompositionen. Nichtsdestotrotz war die Ausstellung ein deutlicher finanzieller Misserfolg. Vgl. Wolde, „Der ökonomische Hintergrund der Künstlerkolonie", S. 51.

Ebenen erforderlichen Sich-Einrichten des Subjekts an anderem Orte, wurde das Leben daheim besonders seitens der Architekten, der Stadtplaner, der Mediziner oder Hygieniker mehr und mehr als problematisches Unterfangen begriffen. Sie glaubten, dass es nach Bau- und Wohn-Ausstellungen verlangte, die auf aktuelle Herausforderungen reagierten und die das Wohnen ausgerichtet auf mittlere bis untere Schichten ins Visier nahmen: So wie es *Die Wohnung* in Stuttgart, die *Wohnung und Werkraum* in Breslau, die *Schweizerische Wohnungsbauausstellung* in Basel oder die *Internationale Werkbundsiedlung Wien* zumindest ankündigten. Als Mittel der notwendigen Stadterweiterung hatten auch ihre Bauten nicht nur den Zweck, Ausstellungshäuser zu sein, sondern sollten nach Ende der Exposition bezogen und zu Wohnhäusern werden – bezogen jedoch von einer ganz anderen Klientel als auf der Mathildenhöhe und meist von Mietern, die zur Zeit der Exposition noch nicht bestimmt waren. Die gezeigten Dinge in die dann bewohnten Räume zu übernehmen, gestaltete sich dabei gegenüber dem Darmstädter Beispiel erheblich schwieriger. Schon aus Christiansens Worten im Hauptkatalog wird nicht deutlich, ob diese Überführung gelingen wird oder ob er nicht tatsächlich alles umgestalten wird, wie es seine Zeilen androhen. So lässt sich von den Bildern, die heute von den Bau-Ausstellungen bekannt sind, tatsächlich nur auf das *Ausstellungshaus* schließen, das eine Einrichtung erhielt. Auch den Besuchern der Exposition von 1901 musste klar sein: Ob die gezeigten Ausstattungen dieselbe sein würden, die Christiansen beim Wohnen beibehalten würde, ließ sich zur Ausstellungszeit nicht überprüfen. Aufmerksamkeit wollte die Exposition erregen, mit möglichst Vielem und möglichst Reichem – vielleicht auch mit solchen Dingen, die für das spätere Wohnen und den Wohnenden selbst gar nicht von Belang waren. Mit der Ausstellung von Bauten wie der Villa in Rosen wurde nur ein potenzielles Wohnen angekündigt. Vielleicht hat Christiansen Wände herausgerissen, Möbel umgestellt, Geschirr an anderer Stelle platziert. Vielleicht hat er es bei manchen Stücken wie dem Buffet aber auch beim gezeigten Zustand belassen und damit den Ausstellungsgedanken in sein Wohnen überführt. Sicherlich wird er einige Änderungen vorgenommen haben, obwohl es von vorneherein sein auf ihn ausgerichtetes Haus gewesen ist. Für den Unbekannten, der in eines der Stuttgarter, Breslauer, Basler oder Wiener Häuser einzog, galt dies vermutlich umso mehr, waren die Ausstattungen in den präsentierten Bauten doch nur *eine*, aber nicht *seine* Einrichtung.

Im Zitat von Christiansen wird es deutlich: Das *Wohnhaus* soll seine Welt für sich sein, für eine breite Öffentlichkeit weitestgehend verschlossen. Und so ist das Einrichten, das in dieser Villa für ein großes Publikum geschieht und damit dem Kojenbau in den Expositionshallen des 19. Jahrhunderts gar nicht so

unähnlich ist, ein Ausstellungseinrichten: ein Einrichten im Ephemeren.

„Hier will ich wohnen“ schreibt Christiansen – sein Wohnen liegt in einer Zeit *nach* und *abseits* der Darmstädter Ausstellung.

3.

Das Netz des Zeigens

Vorbilder und Nährboden der Bau-Ausstellungen

3.1 Von „plaudernden Bildern“, „Wohnlichkeits-Atrappen“ und „Stilleben-Wohnungen“

Handbücher zum „guten“ Bauen, Einrichten und Wohnen

Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks, Band 1: Die Häuslichkeit, Band 2: Die Persönlichkeit
von Eduard Heyck, etwa 1907.

Der Geschmack im Alltag. Ein Lebensbuch zur Pflege des Schönen
von Joseph August Lux, 1908.

Wie baue ich mein Haus und wie beschaffe ich mir eine gediegene Wohnungseinrichtung?
von Paul Klopfer, etwa 1910.

Haus und Wohnung.
Die heutige Wohnungskultur in mustergültigen Vorbildern der führenden Künstler dargestellt
von Emil Julius Abigt, etwa 1913.

Diese Liste von geschmackserziehenden Schriften, warenkundlichen Ratschlägen und häuslichen Leitfäden ließe sich durch zahlreiche Publikationen erweitern.[112] Denn von den 1890er Jahren an wurde stetig wachsend eine Vielzahl unterschiedlicher Handbücher zur Wohnungseinrichtung, zur Haushaltsführung oder zum Hausbau veröffentlicht. Als 1901 die erste Bau-Ausstellung in Darmstadt eine neue Form des Einrichtens und Wohnens präsentierte, hatte sich im publizistischen Bereich dafür schon ein anleitendes Genre herausgebildet. Das Heim zu gestalten und in ihm zu leben, wurde zur Jahrhundertwende kaum als Selbstverständlichkeit dargestellt, sondern als eine Praxis, die nach Beratung verlangte.

Auf diese vermeintliche Notwendigkeit reagierte auch Paul Klopfer, Direktor der Großherzoglich-Sächsischen Baugewerkenschule in Weimar, mit seinem Band *Die Gestaltung des Wohnhauses – Ein Handbuch für Baubeflissene* von 1912. Im Vorwort dazu heißt es:

„Das vorliegende Büchlein macht zunächst keinen Anspruch auf ein Lehrbuch im üblichen Sinne, im Gegenteil will es, soweit dies das fachliche Thema zulässt, um einen möglichst breiten Kreis von Interessenten werben, also nicht nur um Baubeflissene, die an technischen Hochschulen oder Mittelschulen studieren und lernen, sondern auch um solche Baubeflissene, die, als Bauherren, sich für das Entstehen ihres Hauses in jeder Beziehung kümmern, oder endlich um solche, die überhaupt die Idee des Eigenhausbaues ins Auge gefasst haben.“[113]

112 Vgl. Heide Rezepa-Zabel, „Gediegenes Gerät fürs Haus – Geschmackserziehung vor einhundert Jahren“, in *Wie wohnen: Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Beate Manske (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), S. 11 f.

113 Paul Klopfer, *Die Gestaltung des Wohnhauses: Ein Handbuch für Baubeflissene* (Stuttgart: Wittwer, 1912), Vorwort.

Diese Zeilen geben zu erkennen, welchen Fokus solche Handbücher legen: Es geht weniger um die Unterweisung eines Fach-, sondern vielmehr um die eines Laienpublikums. Mit Hilfe des Ratgeber-Mediums versucht Klopfer, der Experte aus dem Bereich der Didaktik, sein Wissen auch jenseits der regionalen oder institutionellen Ansiedlung zu streuen. Er will jedem Interessierten deutlich machen, dass hinter dem „guten und schönen Haus" ein Regelwerk zu erkennen sei, das sich abseits stellt von jeder Stil- und Materialimitation, die man noch Ende des 19. Jahrhunderts so schätzte. Seine Argumentation soll durch das Zeigen von Bildern gestützt werden. Überwiegt bei Klopfer zwar der Text, nutzt er Abbildungen als Illustrationen oder vergleichende Gegenüberstellungen (Abb. 3.1.1) zur Verdeutlichung seiner Ausführungen. Verschiedene Kunstdrucke, technische Zeichnungen und vereinzelte Fotografien sollen dem Leser dazu dienen, sich die Grundlagen anzueignen. So möchte Klopfer mit Hilfe des Handbuchs den Hausbau in die „rechte Bahn" lenken; ein Weg, der zur „Gesundung der ganzen Kultur" beitragen solle, wenn er eben nicht nur vom Fachmann befolgt werde.[114] Welch eine ambitionierte Zielsetzung!

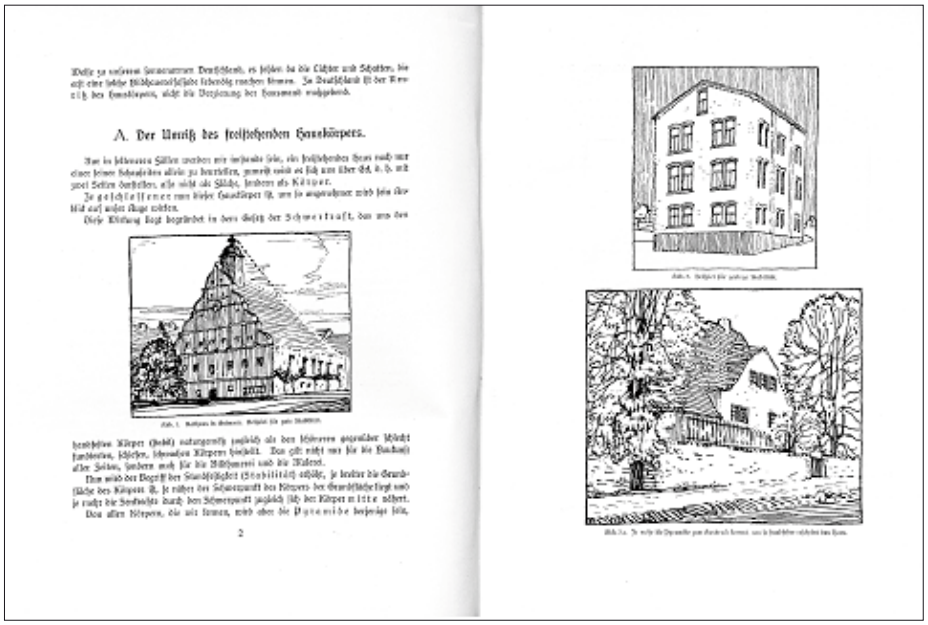

A. Der Umriß des freistehenden Baukörpers.

Abb. 3.1.1: Doppelseite aus Paul Klopfers *Die Gestaltung des Wohnhauses: Ein Handbuch für Baubeflissene.*

114 Vgl. dazu: „Sobald erst der Hausbesitzer und der Hauserbauer erkennen, daß zur Schönheit des Wohnhauses zunächst nichts weiter gehört als die Erfüllung der Ansprüche, die die wirtschaftlichen Erfordernisse, das Material und die Konstruktion machen, und daß zur Erreichung eines wahrhaft schönen Eindrucks nur wenige Gesetze, deren Ursprung ebenfalls in der Natur tief begründet liegt, gehören, wird das Häuserbauen endlich in jene Bahn einlenken, die etwa der Heimatschutz, die Bauberatung und die Wohnungs- und Wohlfahrtspflege schon seit längerem beschritten haben: in die Bahn zur Gesundung unserer Kultur." Ebd.

Beobachtet man die Handbücher zum „guten" Bauen, Einrichten und Wohnen in den folgenden zwei Jahrzehnten, lässt sich erkennen, dass das Foto den Text immer stärker ablöste. Waren 1912 unter Klopfers 170 Abbildungen nur acht Fotografien abgedruckt worden, bestand die Überzahl geschmacksanleitender Literatur nach dem Ersten Weltkrieg mehr und mehr aus Lichtbildern. Die verbesserten technischen Möglichkeiten, Fotografien in Büchern zu reproduzieren, förderten diese Entwicklung.[115] Aber dass das Bild derart dominant wurde, ist auch dahinter zu vermuten, dass es selbst zum Argumentationsträger werden sollte. Das *Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur,* das in mehreren Bänden seit 1912 veröffentlicht wurde, oder die *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung* aus dem Jahr 1926 geben dafür Beispiele. Sie wurden vom Darmstädter Verleger Alexander Koch publiziert. Er widmete sich in diesen Veröffentlichungen nicht wie Klopfer der baulichen Gestaltung des Wohnhauses, sondern mit dessen Innenausstattung.

Mit Einrichtungen war er vertraut. Als Herausgeber verschiedener kunstgewerblicher Zeitschriften wie der *Innendekoration* (seit 1890) oder der *Deutschen Kunst und Dekoration* (seit 1897) wuchs in ihm der Wunsch, ein „Bindeglied zwischen Kunst und Leben, zwischen Künstler und Volk [zu schaffen], eine Arbeit mit doppelter Angriffsfläche zu leisten, indem der Künstler zu breitester Auswirkung, das Publikum zu eigenem Urteil und verständnisvollem Mitgehen gebracht werden sollte"[116]. Somit hatte er sich zum Ziel gesetzt, ein Forum für die neue Bewegung zu öffnen und das Publikum ästhetisch zu erziehen. Sein Engagement und die Ambition, Darmstadt zu einem „Künstler-Mittelpunkt"[117] zu erheben, trieb die Entstehung der Künstlerkolonie voran[118]. In seinen Zeitschriften wurde ausführlich von deren Expositionen berichtet und im Dezember 1901 gab er die umfangreichste Publikation zu der ersten Bau-Ausstellung heraus.

115 In Klopfers Publikation wurden Fotos noch in eingefügten Seiten auf Kunstdruckpapier veröffentlicht. So standen sie in Position und Papierbeschaffenheit getrennt vom laufenden Text. Obwohl die Fotografie der Verdeutlichung dienen sollte, stellte sie vielmehr eine Störung im Textfluss dar und konnte nur hinderlich zur Stärkung der Mitteilung beitragen.

116 Aus Alexander Kochs Selbstbiographie zitiert in Huber, „Die Darmstädter Künstlerkolonie", S. 56.

117 o. A., „Die Darmstädter Künstlerkolonie", *Deutsche Kunst und Dekoration* Band IV (1899): S. 414. Dieses Ziel verfolgte er durch das Propagieren seiner Vorstellungen über Zeitschriften, durch seine Zusammenstellung der Kunstgewerbeabteilung auf der *Ersten Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung* von 1898, sowie durch eine Denkschrift, die er im Folgejahr an den Großherzog und an einige Kabinettsmitgliedern überreichte.

118 Zur Rolle Kochs bei der Planung und Verwirklichung der Darmstädter Künstlerkolonie vgl. Huber, „Die Darmstädter Künstlerkolonie", S. 57 f; Hermann Kleinstück, „Der Kunstverein Darmstadt um 1900 als Wegbereiter der Mathildenhöhe", in *Ein Dokument deutscher Kunst: Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914*, hg. von Wolfgang Beeh, Bd. 5 (Darmstadt: Roether, 1977), S. 9.

Seine Vision einer Belehrung zum „guten Geschmack" blieb in den folgenden Jahrzehnten bestehen. So veröffentlichte er nach der Schau reichlich illustrierte Handbücher. Eine Ausführlichkeit im Text war dabei nicht das Ziel, denn Koch vermutete mehr Potenzial auf anderer Ebene:

„Besser noch als alle erklärenden Worte, ja überhaupt am eindringlichsten, vermag das Anschauen guter Vorbilder den Geschmack zu läutern und zu bilden."[119]

Folglich bestanden sowohl die Bände des *Handbuchs neuzeitlicher Wohnungskultur* als auch die *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung* überwiegend aus Fotografien von Einrichtungen, denen nur ein Vorwort mit wenigen Seiten vorangestellt wurde. In den einleitenden Zeilen der *1000 Ideen* wandte sich Koch an den Kunstfreund, um ihm die Möglichkeiten der ästhetischen Ausstattung seiner Wohnung zu eröffnen, und an den Künstler, dem er Anregung für sein Schaffen bieten wollte. Selbst wenn die Worte darin im Vergleich zu den Bildern wenig Raum einnahmen, hatten die Formulierungen ein besonderes Gewicht:

„Bei den ‚1000 Ideen' handelt es sich weniger um die praktische Anleitung für bestimmte Fälle, als um ein belehrendes und anregendes Bilderbuch, das vom ‚Schönen Heim' in vielen hübschen Bildern erzählen soll, das sich mehr an Geist und Gemüt wendet, um ihnen zu sagen: Welch herrliche Sache ist es um ein gepflegtes, behagliches Heim! Und welche Lust ist es, an seinem Zustandekommen zu arbeiten! Die ‚1000 Ideen' behandeln die Sache des Schönen Heims weniger im Stil einer trockenen Unterweisung als im Stil eines lebendigen, bewegten Gesprächs, einer munteren Plauderei. Sie wollen eine Lobrede auf die gutgeformte Wohnung sein. Sie wollen schöne Einzelheiten darreichen zur Freude und Betrachtung, wie man einem Gaste ein feines Zierstück hingibt, daß er es eine Zeitlang in der Hand halten und mit Muße bewundern kann. Sie wollen eine Art Reisehandbuch, ein Baedecker durch die Probleme der Innenkunst sein, damit klar wird, welch ein schönes, anmutiges Land das ist, wie viel feine Erfindung und sorgsames Sinnen der deutsche Geist in den letzten Jahren an das behagliche, kultivierte Wohnen gewendet hat. Da wird ein liebevoll durchgeformter Schrank, ein geschmückter Stuhl gezeigt. […] Man kann sich einfühlen in behagliche, tiefe Sessel, die am Kamin zum Verweilen einladen. Man findet Beispiele geschickter, anmutiger Lichtführung. Man wird vor feindurchgebildete Sitzgelegenheiten, reizvolle Treppenaufgänge, hohe Büchergestelle geführt. Überall wird ein wenig das Genrehafte, das Anekdotische betont, d.h. der Beschauer wird vor sprechende Raumsituationen gestellt, die nicht nur das Auge und den Verstand, sondern auch das Gemüt angehen, die ihm etwas erzählen vom Leben des Menschen in verständigen, geschmackvoll durchempfundenen Räumen. […] Vor allem will das Buch auch zeigen, wie in einem schon fertigen Raum neue, persönliche Betonungen, feinfühlige Pointen eingeführt werden können. Ein Raum kann ‚fertig', kann ästhetisch tadellos sein, und doch kann es sehr erwünscht sein, ihm durch reizvollere Anordnung, durch eine pikante Zusammenstellung eine besondere Note, ein bestimmtes Gesicht zu geben. […] Das vorliegende Buch will auf leicht plaudernde Weise das Feine und Gute zu stiller Wirkung bringen. Es will dem Beschauer zu bestimmten Wertbegriffen verhelfen, es will ihm die Fähigkeit guter Wahl und die klare Erkenntnis dessen geben, was zu ihm in besonderer Weise passt."[120]

Diese Zeilen, die vorgeben, ganz beiläufig verfasst worden zu sein, um die Rolle der Bildersammlung en passant zu umreißen, tragen ein besonderes Gemisch an Selbstbeschreibungen in sich. Zu dem

119 Alexander Koch, *Das vornehm-bürgerliche Heim*, Bd. 5, Alexander Koch's Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur (Darmstadt: Koch, 1917), Vorwort.

120 Alexander Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung* (Darmstadt: Koch, 1926), Vorwort.

Plauderton, der in den Zeilen immer wieder hervorgehoben wird, haben sich verschiedenste Erzählbegriffe wie die Lobrede, das Gespräch oder die Anekdote dazu gestellt. Erstaunlich ist dabei, dass es nicht der Text selbst ist, der die verschiedenen narrativen Strategien vollführen soll. Es sind die Bilder, denen Koch zuschreibt, auf unterschiedlichste Weise zu erzählen.

Dazu führt er zunächst aus, was dieses Buch weniger sein soll: eine praktische Anleitung zum „schönen Heim". Er will keine Informationen geben, die den sicheren und bestimmungsgemäßen Weg zu einem solchen Raum weisen, denn zu dessen Kreation bedarf es seiner Ansicht nach keines Reglements. Statt mit ausführlichen Textbeiträgen überzeugen zu wollen, möchte das Werk ein „belehrendes und anregendes Bilderbuch" sein.

In solchen Bänden, die meist der Gattung der Kinderliteratur zugewiesen werden, dominieren Abbildungen und nicht Texte, selbst wenn sie zueinander in einer engen Wechselbeziehung stehen.[121] Kinder, die des Lesens noch nicht oder kaum mächtig sind, sollen mit Hilfe des meist großformatigen Bilds nicht nur unterhalten, sondern auch zum Lesen und Verstehen angeleitetet sowie zu den vermittelten Inhalten und Werten erzogen werden. Als sei der Betrachter von Kochs *1000 Ideen* sozusagen noch ein „Analphabet der gediegenen Zimmereinrichtung" will das Buch ihm mit den Bildern weit mehr als Anregungen geben. Es soll ihn belehren. Koch möchte dem Betrachter dabei helfen, ein Bewusstsein für den „schönen" Wohnraum zu entwickeln, dabei aber weniger Handlungs- als vielmehr Wahrnehmungshinweise liefern und Werte zum „gepflegten und behaglichen Heim" vermitteln. Doch nicht im Sinne einer Unterweisung; Koch präferiert in den *1000 Ideen* das „lebendige, bewegte Gespräch".

Die Zeilen geben somit vor, einen Dialog, eine verbale Kommunikation von Menschen zu schaffen, die sich aus dem Wechsel aus Rede und Gegenrede zusammenfügt.[122] Der Sprechende tauscht nach seiner Ausführung die Rolle mit dem Hörenden und so bekommen beide die Möglichkeit, sich zu äußern. Koch hebt dabei hervor, welche Form der Gesprächssituation er sich wünscht: die „Plauderei". Ungezwungen, leicht und angenehm, locker und zufällig soll damit die Unterhaltung sein.[123] Jegliche Hierarchien

121 Vgl. dazu: Jens Thiele, *Das Bilderbuch: Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption* (Bremen u.a.: Aschenbeck & Isensee, 2003), S. 36.

122 Vgl. „Lemma ‚Gespräch'", *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, zugegriffen 6. August 2012, www.dwds.de.

123 Vgl. „Lemma ‚Plauderei'", *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, zugegriffen 6. August 2012, www.dwds.de.

möchte der Plausch unter den Gesprächspartner in den Hintergrund treten lassen und sich Themen des privaten Lebens widmen.

Hier jedoch zeigt sich zum ersten Mal, dass die Selbstbestimmungen des Werks nur schwer zu erfüllen sind. Denn dem Bilderbuch mangelt es an der Fähigkeit, mit seinem Beschauer in einen kommunikativen Kontakt zu treten. So mag es dem Menschen mit seiner Folge der Bilder etwas erzählen können. Was jedoch ausbleibt, ist die Gegenrede. Das Buch mit den Fotografien wird kaum die Rolle des Hörenden einnehmen, die Äußerungen des Lesers werden nicht vernommen. Ebenso wenig kennt das Werk seinen Betrachter. Der Autor kann sich diesen nur imaginieren. Was vorliegt, ist keine Gesprächssituation, sondern ein Monolog und damit erscheint die Beschreibung als Plausch hinfällig: Mit der Darstellung von Wohnräumen in Bildern mag das private Leben noch zum Thema werden, doch die Einseitigkeit der Kommunikation distanziert Sprechenden und Hörenden voneinander und verstärkt die Hierarchie zwischen ihnen.

Dies wird auch in der Beschreibung deutlich, die sich im Zitat an die Plauderei anschließt: die Lobrede. Damit ergibt sich ein Bruch in der Geradlinigkeit und Konsequenz der Selbstbestimmungen. Die *1000 Ideen* wollen einem Plausch ähneln und im nächsten Zug eine Laudatio[124] sein. Doch solch lobende Worte folgen einem anderen Mitteilungskonzept: Hier spricht nur einer. Statt Spontaneität zeichnet die Rede eine im Vorhinein überlegte Gemachtheit aus, die als mündliche Äußerung – häufig abgelesen – dem Niveau der geschriebenen Sprache nahekommt und meist eine thematische Geschlossenheit aufweist. Monologisierend stellt sich der Redende dar und setzt Habitus und Körper sowie seine hervorgehobene Rolle bewusst ein. Der Laudator möchte (sich) nicht unterhalten, er will eine Botschaft vermitteln, dabei etwas oder jemanden ehren und somit gleichsam auf einen Sockel stellen. In den *1000 Ideen* ist dies die „gutgeformte Wohnung", die in „hübschen Bildern" gewürdigt werden soll. Deshalb können die Objekte in solchen nicht nur vorhanden sein, sondern sie werden „dargereicht" – gehoben ausgedrückt für ein Übergeben[125]. Es geschieht aber nicht zum Zweck des Gebrauchs, sondern zur Betrachtung. Diese ist – wie die Zeilen ausführen – nur auf kurze Dauer und die „Muße", die erquickliche und arbeitfreie Zeit,

124 Vgl. „Lemma ‚Laudatio'", *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, zugegriffen 6. August 2012, www.dwds.de.

125 Vgl. „Lemma ‚darreichen'", *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, zugegriffen 6. August 2012, www.dwds.de.

beschränkt und stellt somit eine Außergewöhnlichkeit dar. Kaum verwunderlich also, dass das Buch den Leser bei der Hand nehmen und Orientierung geben will.

Als sei die Gestaltung des Raums zum „behaglichen, kultivierten Wohnen" für die meisten Rezipienten vergleichbar mit einem fremden Land, wird eine Art Reisehandbuch geboten. Mit diesem „Baedecker durch die Probleme der Innenkunst" möchte Koch bei der Erkundung des fernen Terrains behilflich sein. So wird die Seitenfolge seines Buchs mit den Fotografien von verschiedenen Wohnräumen und Ausstattungsgegenständen gleichsam zu einem geführten Rundgang. Tatsächlich will Koch dem Betrachter suggerieren, er streife durch ein Haus vorbei an „durchgebildeten Sitzgelegenheiten, reizvollen Treppenaufgängen, hohen Büchergestellen". So, als könne er sich „einfühlen" „in behagliche, tiefe Sessel" und sich tatsächlich hineinversetzen in das Bild; „verweilen" – als gäbe es keine zeitliche Einschränkung wie Koch es noch beim Darreichen des Zierstücks beschreibt. Auch hier widersprechen sich also die Selbstbestimmungen.

Behilflich soll beim Empfinden des Raums und seiner Bestandteile erneut ein narratives Element werden: die Anekdote[126], die meist eine mündliche, unterhaltsame Schilderung einer Begebenheit aus dem Leben einer Person ist, deren Tatsachen zwar nicht beglaubigt sind, jedoch eindrucksvoll den Charakter des Beschriebenen nachzeichnen. Die Anekdote erzählt etwas über die Persönlichkeit, indem sie eines ihrer Geschehnisse beschreibt und will somit eine größere Nähe herstellen als es die rein sachliche Darstellung vermag.

Eine anekdotische Aufgabe erfüllen laut Koch in den *1000 Ideen* die „sprechenden Raumsituationen". Somit will er den Sprechakt nicht selbst ausführen; ebenso wenig übergibt er das Wort an den Text. Die Abbildungen der Zimmereinrichtungen sollen die Rolle des Redenden einnehmen und dabei weniger „Auge und Verstand" als das „Gemüt" ansprechen. Mit dem, was sie durch ihre Ausstattung und Anordnung erzählen, teilen sie laut Koch etwas vom „Leben des Menschen" in ihnen mit, ohne sich dafür jedoch zu verbürgen – denn es handelt sich ja um eine Anekdote.

Dabei ist jedoch eine andere Position des Beschauers notwendig, als es in den Zeilen beim „Einfühlen" beschrieben wird. Dort wurde vorgegeben, sich *in* die Sessel hinein(ver)setzen zu können. Solch ein

126 Vgl. „Lemma ‚Anekdote'", *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, zugegriffen 6. August 2012, www.dwds.de.

Berühren wird mit den „sprechenden Raumsituationen“ nicht möglich sein; hier wird der Beschauer nur *davor* gestellt. Damit das Zimmer in dem Bild erzählen kann, scheint eine gewisse Distanz notwendig. Vielleicht deshalb, um in der Ansammlung an Möbeln das Persönliche in diesem Raum entdecken zu können. Interessant in dem Zusammenhang ist allerdings, dass jenes Individuelle nicht als Zufälligkeit beschrieben, sondern als „feinfühlige Pointe“ eingeführt wird. Sie ist somit nicht nur der Höhepunkt und geistreiche Schlusseffekt einer Erzählung[127], ihr Auftreten ist in der rhetorischen Konstruktion genauestens platziert. So ist die „besondere Note“ einer Einrichtung ein geformter, ja konstruierter Effekt in der Raumsituation – das Zimmer *hat* nicht ein „bestimmtes Gesicht“, es *wird* ihm *gegeben*.
Es scheint, als solle über diese Gemachtheit die ebenso zum Ende des Zitats beschriebene „leicht plaudernde Weise“ hinwegtäuschen und damit das „Feine und Gute“ zur „stillen Wirkung“ bringen. Der Beschauer soll so unterschwellig zu „bestimmten Wertbegriffen“, zur „Fähigkeit guter Wahl“ gebracht werden. Als Ratgeber wollen die *1000 Ideen* dem Rezipienten die „klare Erkenntnis“ geben, was zu ihm passt – ohne dass jedoch dabei das Bilderbuch selbst seinen Beschauer kennt!

Das Zitat ist folglich durchzogen von Widersprüchen. Die unterschiedlichen Erzählbegriffe, die den Bildern zugeschrieben werden, sind unstimmig. Übergangen wird das teils Unvereinbare der verschiedenen narrativen Elemente. Dieses ungeheure Gemenge aus Plauderei und Pointe, Anekdote oder Lobrede schafft ein besonderes Spannungsverhältnis: aus Monolog und Gespräch, Nähe und Distanz, Spontaneität und Gemachtheit. Ähnlich gegensätzlich wird die zeitliche und räumliche Position des Betrachters zu den Abbildungen beschrieben: Darf er sich *in* die Möbel einfühlen oder muss er *davor* stehen bleiben? Kann er fristlos verweilen oder geschieht das Darreichen nur eine Zeitlang?
Hinzu kommt, dass es die Bilder sind, denen zugeschrieben wird, erzählerisch tätig zu sein. Damit kommt die Widersprüchlichkeit an einen Höhepunkt, denn mit der Narration gerät die Abbildung an ihre Grenzen. Dies stellte schon Gotthold Ephraim Lessing in seinem *Laokoon* heraus.

1766 versuchte er, in dieser Schrift ausgehend von einer späthellenistischen Plastik aus dem 1. Jahrhundert vor Christus, der Laokoon-Gruppe, die Differenzen zwischen bildender Kunst und Dichtung sowie die Möglichkeiten ihrer Darstellbarkeit herauszuarbeiten. Neben der materialen Beschaffenheit und den

127 Vgl. „Lemma ‚Pointe‘“, *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, zugegriffen 6. August 2012, www.dwds.de.

gestalterischen Mitteln, die diese mit sich bringen, um ein Werk in „höchster Schönheit“[128] zu schaffen, sind es ihre Gegenstände, die beide Formen unterscheiden. Während die Handlung der Poesie zuzuordnen ist, gehören zur Malerei, als Exempel für die bildenden Künste, die Körper. Selbst wenn die Bildkunst versucht, Handlungen darzustellen, bleibe es bei einer Imitation, so Lessing. Als Grund dafür nennt er, dass die Körper in einer Handlung nicht allein im Raum existieren, sondern auch in der Zeit:

„Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.“[129]

Die Dichtkunst ist imstande ein Geschehen zu erzählen; ihr hingegen gelingt es weniger, die Körper im Ganzen in kurzen Ausführungen zu beschreiben. Darin bleibt ihr das Bild überlegen.[130]

Tatsächlich wird dies eines der Gründe gewesen sein, die dazu beigetragen haben, dass die Fotografie im Zuge der fortschreitenden Reproduzierbarkeit immer stärker den Text in den geschmackserziehenden Schriften ablöste. So sehr die niedergeschriebenen Formulierungen versuchten, eine Vorstellung von „besseren“ Raumsituationen und ihren Möblierungen zu vermitteln, desto mehr stießen ihre Beschreibungen an Grenzen. Mit Hilfe des Bilds ließen sich Zimmer und die Objekte in ihnen einfacher erfassen. Selbst wenn Lessings Begriff vom Raum[131] sich im *Laokoon* nicht auf Möbelarrangements bezieht und er von einer anderen Textgattung als den Ratgebern zum „guten Geschmack“ spricht, geben die folgenden Zeilen für die darstellerische Überlegenheit der Abbildung einen Hinweis:

„Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welches nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindungen ist, bekommen sollen. […] Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er [der Dichter, A. d. A.] uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wieder vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen […]“[132]

Mit dem Bilderbuch lässt sich somit ein Zimmer in seiner Ausstattung am besten zeigen. Aber das allein genügt Koch nicht, folgt man seinem Vorwort: Die *1000 Ideen* sollen „vom ‚Schönen Heim‘ in vielen

128 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766)*, Bibliogr. erg. Ausg. 1987, [Nachdr.] (Stuttgart: Reclam, 2010), S. 20.
129 Ebd., S. 114.
130 Vgl. Ebd., S. 116.
131 Vgl. Kreuzer, Ingrid: *Nachwort*. In: Ebd., S. 221.
132 Ebd., S. 123.

hübschen Bildern erzählen". So wird der Abbildung nicht nur zugeschrieben, sie könne die Körper des Wohnraums einfangen. Koch glaubt, ihr sei es auch möglich, ein Geschehen wiederzugeben und damit die von Lessing beschriebene Grenze zu überschreiten. Das, wovon berichtet werden soll, ist das Heim. Das Wohnen geschieht in diesem und so stellt sich für das Bild die anspruchsvolle Aufgabe, einen Raum, der stets mit Handlungen verbunden ist, die Zeit in Anspruch nehmen, in einer Momentaufnahme festzuhalten.

Solche Versuche werden ebenso im *Laokoon* beschrieben: Die Malerei will immer wieder aus ihren Schranken ausbrechen und mehr darstellen, als sie es im Grunde kann, bemerkt Lessing. Dabei bleibt es jedoch bei einer Vortäuschung, die allein durch eine geschickte Auswahl des eingefangenen Zeitpunkts möglich ist:

„Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird."[133]

Es sind damit auszuwählende und prägnante Momente, die eine Simulation ermöglichen und eine Narration entwickeln lassen. Ob Koch diese Geschicklichkeit gelingt, lässt sich nur betrachtend prüfen.

Beim Blättern durch die *1000 Ideen* finden sich zahlreiche Fotografien komplett durchgestalteter Zimmer sortiert nach Kategorien wie Wohn- und Empfangsräume, Herren- und Damenzimmer, Sofa-Nischen oder Kaminplätze.[134] Auffällig ist dabei die Perfektion der Abbildungen und Anordnungen. Denn nicht nur die Reihe der Aufnahmen wirkt, als sei sie genauestens durchdacht, auch jeder Raum scheint zu einem Bild hin komponiert worden zu sein. So sind im Herrenzimmer mit Bücherei (Abb. 3.1.2) das Wandbild, der Schrank und die Porzellankunst aufeinander abgestimmt. Links davor befindet sich der Arbeitsbereich, rechts steht der Lesesessel umgeben von einem Teppich. Über diesem Inventar hängt ein Lüster. Wenn jene Zimmereinrichtung etwas vom „Schönen Heim" erzählen will, dann sicherlich in Form der Lobrede, die sich gewählt ausdrückt, bei der eine thematische Geschlossenheit erkennbar ist, es ihr jedoch an Spontaneität mangelt.

133 Ebd., S. 115.

134 Ebenfalls wurden einzelne Arrangements von Keramiken, Karaffen oder Vasen abgelichtet sowie einige wenige Zeichnungen hinzugefügt.

Abb. 3.1.2: Herrenzimmer mit Bücherei aus Alexander Kochs *1000 Ideen*.

Diesen Eindruck vermittelt ebenso die auffällige Symmetrie. Kronleuchter, Bild und Buddha sind im Zimmer zentral über der mittleren Schranktür platziert. Fast spiegelgleich werden auf dem Möbelstück links wie rechts die sehr ähnlichen Porzellanwerke aufgereiht. Doch da dies allzu streng und unbelebt wirken kann, weicht die Zusammenstellung hin und wieder von der Regelmäßigkeit ab – da auch für dieses Einrichtungsarrangement ein harmonischer Bildaufbau gilt. Hinter der gläsernen Tür bricht die nicht immer akkurate Anordnung der Bücher mit der Ordnung des Raums. Desgleichen scheint es auf dem Schreibtisch, als fänden die Artikel beliebig ihren Platz. Der Stuhl dazu steht schräg, eine Teetasse wurde „vergessen" wegzuräumen und so wird der Eindruck vermittelt, als hätte gerade noch jemand hier gesessen – der Betrachter kann sich vorstellen, was soeben geschehen ist. Es lässt sich eine „Handlungshypothese"[135] aufstellen.

135 Bernhard Siegert und Helga Lutz, „Metamorphosen der Fläche. Eine Medientheorie des Trompe-l`Oeils von der flämischen Buchmalerei bis zum niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts", in *Die Wiederkehr der Dinge*, hg. von Friedrich Balke (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2011), S. 254.

Das Bild wendet sich hier in seinem Erzählen von der Lobrede ab, um sich einer Anekdote über den hier lebenden Menschen zu bedienen. Es wurde ein Moment eingefangen, der es ermöglicht, das Vorgehen in diesem Zimmer zu beschreiben – als würde in jenem Bild auf Lessings Anweisung hin ein prägnanter Zeitpunkt eingefangen, der das Vorhergehende begreiflich macht und den Betrachter dazu anregt, sich das Geschehen vorstellen zu können. Im *Laokoon* heißt es:

„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt."[136]

Das Geschick der Auswahl ist somit nicht nur davon abhängig, dass das Bild die Imagination anregt, sondern, dass die vorgestellte Szene selbst beim mehrmaligen Beschauen kein Unbehagen, kein verstörendes Gefühl hinterlässt. Kann die Fotografie des Herrenzimmers dem standhalten? Oder ist die vergessene Teetasse mit einer Pointe vergleichbar, die zwar den besonderen Witz einer Geschichte ausmacht, aber bei wiederholtem Erzählen ihren überraschenden Effekt verliert?

So gilt es, das vermeintlich Zufällige und Natürliche in diesem Bild zu hinterfragen und über einen Begriff von Elisabeth Mährlen-Stuart nachzudenken, den sie 1931 in einem Aufsatz in Kochs *Innendekoration* veröffentlichte: den der „Wohnlichkeits-Atrappen". Mit dieser außergewöhnlichen Wortkonstruktion ging sie auf eine Praxis des Einrichtens ein, die in vielen Zimmern ihrer Gegenwart Anwendung fand und ebenso zur fotografierten Innengestaltung der *1000 Ideen* zu passen scheint:

„Man stellt in Wohnräumen (die faktisch ‚zu wenig bewohnt' werden) in beabsichtigter ‚Zufälligkeit' eine Schale oder einige Teetassen irgendwo hin, legt Bücher und Kunstmappen auf, setzt Teddybären oder Spielpuppen in die Sofa-Ecke. Das Peinliche ist dann nur, daß ein Besucher nach längerer Abwesenheit immer noch an derselben Stelle dieselben Bücher, Mappen, Tassen in derselben ‚Zufälligkeit' wiedersieht. Immerhin, zunächst wird durch solche Anordnung doch der Zweck erreicht: Wohnlichkeit vorzutäuschen.

Alle diese „Wohnlichkeits-Atrappen' in der bewohnten Wohnung täuschen irgendetwas vor, was angeblich gerade eben geschehen sein soll. Man hat ‚eben Tee getrunken', man ‚liest gegenwärtig das und das Buch', ‚beschäftigt sich zur Zeit mit dem und dem Künstler'. Geschehen, Handlung, Erlebnis, oder eigentlich diese drei im Perfekt, das ist schaubare Wohnlichkeit. Und Talmi-Wohnlichkeit ist: die Spuren eines Geschehens hinterlassen, - das garnicht stattgefunden hat."[137]

Bei der „Wohnlichkeits-Atrappe" liegt ein kompliziertes Täuschungsmanöver vor. Denn Wohnlichkeit lässt sich an keinem Gegenstand festmachen. So wirken die Teetasse, die Kunstmappe oder der Teddybär

136 Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 22 f.
137 Elisabeth Mährlen-Stuart, „Erlebnis der Wohnlichkeit", *Innendekoration* (März 1931): S. 126.

nicht per se wohnlich. Diese Dinge können erst als wohnlich interpretiert werden, wenn sie als Spuren einer unmittelbar zuvor geschehenen Handlung lesbar sind. Die Teetasse aufgeräumt im Buffet hat einen anderen Charakter als wenn sie auf dem Sekretär steht; das Buch aufgereiht unter vielen im Schrank, einen anderen als ein aufgeschlagenes auf dem Couchtisch. Obwohl die Handlung des Benutzers mit den Objekten scheinbar gerade unterbrochen wurde, erzählen die Dinge in dieser Position – ähnlich zur Anekdote – etwas über ihren Besitzer.

Eine besondere Herausforderung bedeutet es allerdings, Abdrücke einer Situation zu simulieren, die sich so nicht ereignet hat und damit eine „Talmi-Wohnlichkeit", eine Als-ob-Situation herzustellen – laut Mährlen-Stuart keine unübliche Praxis, um „zu wenig bewohnte" Räume doch den Anschein der Belebtheit zu geben. „Wohnlichkeits-Atrappen", also Dinge, die nur vorgeben, als wären sie soeben genutzt worden, aber tatsächlich nicht dem Gebrauch, sondern der Herstellung eines Effekts dienen, können dabei behilflich sein. Die Tücke der Inszenierung mit diesen „Wohnlichkeits-Atrappen" ist jedoch ihre wiederholte Betrachtung. Schon Lessing machte dies als eine Schwachstelle beim Versuch des Bilds aus, Handlungen nachahmen zu wollen. Und auch Mährlen-Stuart gibt zu erkennen, dass diese Irreführung in der Regel nur ein einziges Mal funktionieren kann. Auf den ersten Blick mag der Betrachter der Täuschung noch erliegen; beim wiederholten Vorfinden dieser immer gleichen „Zufälligkeit" wird das Trugbild entlarvt und entschleiert sich das Künstliche. Wohnlichkeit wird als Bild respektive als Inszenierung freigelegt.

Verwunderlich ist diese Einrichtungspraxis ohnehin. Was ihr jedoch eine besondere Überspitzung verleit, ist die Eigenart, „Wohnlichkeits-Atrappen" auch in die Fotografien möblierter Räume in Handbüchern einzusetzen, wie eben die Teetasse auf dem Schreibtisch in Kochs Herrenzimmer. Werke wie die *1000 Ideen* sind dafür gemacht worden, um mehrmals betrachtet zu werden; ihre einmal abgelichteten Raumsituationen können sich aber nie ändern. Die Gefahr, dass die Täuschung dem Betrachter auffällt, wächst mit jedem erneuten Aufschlagen solcher Bücher. Nichtsdestotrotz wird jenen Werken die Rolle eines Leitfadens zugesprochen. Das führt zu einer paradoxen Beratungssituation: Beim Versuch, Wohnungen wohnlich einzurichten, werden nicht selten Bilderbücher wie die *1000 Ideen* zu Hilfe genommen. Doch diese Ratgeber möchten eine Wohnlichkeit vermitteln, die sie selbst gar nicht haben können. Ausgerechnet ihre gleich bleibenden Fotografien sollen zu Vorbildern werden.

Die vermeintlichen „Zufälligkeiten" sind demzufolge kein unbeabsichtigtes Abweichen, sondern Inszenierung. Ihr Effekt beschränkt sich nicht allein darauf, dass sie versuchen, eine Handlung beim Betrachter imaginieren zu lassen, es geht ebenso um den Ausdruck der Fotografie selbst. Die kleinen Unordnungen sollen im Bruch mit der Perfektion zum restlichen Raumarrangement erst die gelungene Bildkomposition schaffen und damit dekorativen Charakter tragen. Es scheint nach Auflockerung stiftender Mittel zu bedürfen, wie die Nachlässigkeiten im Bücherschrank; aber auch nach dem Ausklammern solcher Elemente, die den erwünschten Eindruck gefährden könnten. Schon Lessing hielt in seiner Analyse des Laokoons fest, dass das, was sich mit der Schönheit nicht verträgt, meist in den bildenden Künsten weichen muss.[138] Es drängt sich somit der Verdacht auf, als ging es Koch mehr um die Erzeugung eines „hübschen Bilds" als eines tatsächlichen „schönen Heims". Die Vermittlung einer lebensnahen Situation, wie sie im Vorwort noch gleichsam eines „lebendigen, bewegten Gesprächs" beschrieben wird, erinnert in ihrer Gemachtheit mehr und mehr an ein Kunstwerk als an eine authentische Aufnahme eines belebten Zimmers. Damit vermitteln die Fotografien jedoch nicht nur den Eindruck des Künstlerischen, sondern auch den der Künstlichkeit.

Ob somit die „Einfühlung", die in den einleitenden Zeilen der *1000 Ideen* angekündigt wird, gelingen kann, ist fraglich. Lässt sich mit den Fotografien tatsächlich der Eindruck erzeugen, als könne der Betrachter die Dinge im Zimmer berühren, ihnen nahe sein? Lösen Abbildungen wie die des Herrenzimmers damit das ein, was Koch ihnen im Vorwort zuschreibt?

Zweifel sind angebracht, denn bei der Betrachtung der Ablichtung ist durch den Grad des Inszenatorischen eine „Absperrkordel", die einen vom Bildinneren trennt, nur allzu deutlich vorstellbar. Bleibt es für den Zuschauer ohnehin unmöglich, in das Foto einzutreten, um den Raum neben dem Sehen durch weitere Sinne zu erfahren, so erscheint dies auch nicht erwünscht. Die Dinge haben einen präzisen Platz im Raum gefunden, da sie zum Beschauen, nicht zum Gebrauchen gedacht sind. Wie in der Küche

138 Vgl. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 16 f. Ausführlich beschreibt er dies an der Laokoon-Gruppe: So sei es bei der Skulptur nicht erstrebenswert, den Ausdruck eines Schreis auf dem Gesicht der Hauptfigur festzuhalten, wie es in der Poesie beschrieben wird, sondern nur ein Seufzen. Grund für die Abschwächung des Mienenspiels ist gemäß Lessing, dass der Schrei dem Kunstwerk eine Hässlichkeit geben würde, die nicht zu vertreten sei. „Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in all seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen, er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil es das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet." S. 20.

der Darmstädter Villa in Rosen ist in diesem Zimmer mit dem Bücherschrank und seiner Glastür eine Vitrine Bestandteil der Einrichtung. Und auch ihre Aufgabe ist es, zu präsentieren und gleichzeitig den Betrachter auf Abstand zu halten. Letztere Funktion scheint der Schrank im Herrenzimmer sehr ernst zu nehmen: Auf dem Bild sind keine Schlüssel zu sehen, die in den Türen stecken. Die gläserne Grenze lässt sich nicht überwinden. Die Bücher können nicht in Händen gehalten werden, denn der Zugang zu den Objekten wird versperrt. Die abgebildeten Dinge offenbaren somit weniger einen Gebrauchswert, sondern wirken, als seien sie Staffage, um eine geplante Bildkomposition zu vervollständigen. Jede Änderung durch Eingriff einer anderen Hand als die des Arrangeurs würde den Effekt zerstören: den, des gelungenen Bildaufbaus sowie jenen, der Simulation einer soeben passierten Handlung. Wie mit Lessing formuliert, gibt es nur ausgewählte Momente, um mit dem Bild ein Geschehen zu erzählen. Und ebenso sind es allein vereinzelte Elemente und diese nur in einer bestimmten Anordnung im Raum, die als „Wohnlichkeits-Atrappen" dienen können. Ein Versetzen der Objekte ist unerwünscht, sonst funktioniert die Narration von Spuren – im Sinne unbeabsichtigter Hinterlassenschaften eines zuvor an- und jetzt abwesenden Handelnden – nicht mehr, die hier erzeugt werden soll.

Kaum verwunderlich also, dass alle Fotografien in Kochs *1000 Ideen* die Präzision und Sterilität vereinen, die im Gegensatz zu den Zuschreibungen des Vorworts zu einer fast unheimlichen Ruhe und Stille führen – als hätte im Wohnraum das Wohnen zu schweigen. Das Leben ist still, es sind Stillleben. Die Gestaltung des häuslichen Bereichs mit Werken dieser Kunstgattung zu vergleichen, das tat schon Paul Westheim im Jahr 1910, als er in seinem Artikel *Stilleben-Wohnungen oder Häuslichkeit* festhielt:

„Merkwürdig, das verstaubte Makartstilleben ist in diesen Jahren von tausend eifernden Zungen bekämpft worden, und nun, da die Wohnung des gebildeten Bürgers vom Sammeljoppengeist nahezu gereinigt ist, gilt es aufs neue eine Stillebenromantik abzuwehren, die aus der Häuslichkeit ein Kaleidoskop der raffiniertesten Stimmungsnuancen machen möchte. Die Neigung, aus Schränken, Tischen, Potterien, Textilien und dergleichen nützlichen Dingen Cezannesche Motive zu stellen, hat den ästhetisierenden Snob ergriffen."[139]

Dass Objekte in einem Raum auf eine Weise angeordnet werden, die der Nutzung nicht unmittelbar entsprechen, sondern einem Betrachtungswert angeglichen sind, dem konnte Kochs Herrenzimmer als Beispiel dienen. Möbel wurden zu Motiven.

139 Paul Westheim, „Stilleben-Wohnungen oder Häuslichkeit", *Innendekoration* (1910): S. 88.

Abb. 3.1.3: Blumenvase aus Alexander Kochs *1000 Ideen*.

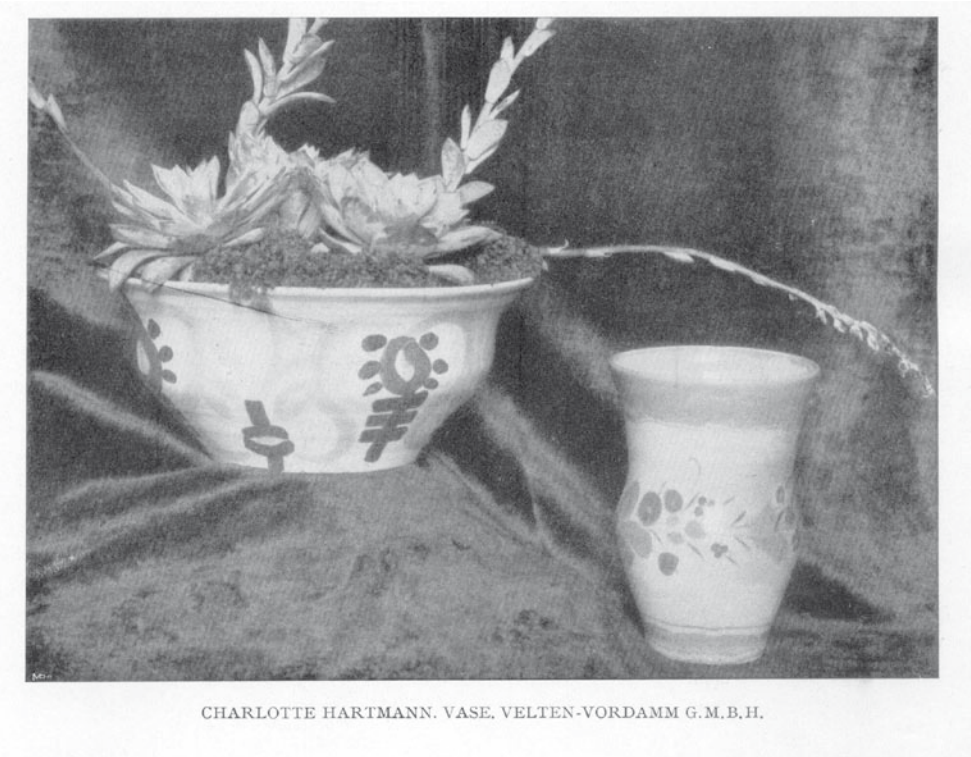


Abb. 3.1.4: Vasen aus Alexander Kochs *1000 Ideen*.

Seine *1000 Ideen* sammeln weitere Abbildungen in sich, die erstaunliche Parallelen zur Gattung des Stilllebens aufweisen. So gibt Westheims Zitat Anlass, auch die Fotografien aus dem Werk näher in den Blick zu rücken, die keine vollkommenen Raumarrangements zeigen, sondern ausgesuchte Einzelobjekte wie die Darstellung der Blumenschale aus den Wiener Werkstätten (Abb. 3.1.3) oder die Ablichtung zweier auf Stoff drapierter Tongefäße von Charlotte Hartmann (Abb. 3.1.4). Hier drängt sich ein Déjà-vu-Effekt[140] zur Stilllebenmalerei auf. Doch dieser geht weit darüber hinaus, dass Vasen oder Blumenschalen ohnehin zu einer Reihe von Artefakten gehören, die von den Wandmalereien in Pompeji über die niederländischen Arrangements des 17. Jahrhunderts bis zu den impressionistischen Darstellungen beständig ihren Platz in Stillleben gefunden haben und Beispiele dafür geben, welche ungeheure Bandbreite diese Kategorie in sich sammelt. Das Handbuch der *1000 Ideen* setzt mit der Ablichtung jener Artefakte in ihrer Heraushebung, Anordnung und Raumeinbettung die Stillleben-Tradition fort.

Zu Recht ließe sich fragen, warum Koch versucht, diese Methodik der Malerei in die Fotografien von Wohngegenständen zu übersetzen. Man könnte annehmen, dass er sich dem Geschmack seiner Rezipienten anpassen will. Stillleben von Caravaggio, Bosschaert oder Cezanne zählten damals zu den Bildern, deren Repliken häufig in Wohnungen hingen. Zudem führt diese weitere Art, Gegenstände des Wohnraums abzulichten, zu einer Auflockerung des Bilderflusses im gesamten Werk. Doch unabhängig von der Herangehensweise einer „reizvollen Anordnung" und „ansprechenden Ästhetik", scheint hinter der Wahl für das Stillleben weit mehr zu stecken.

Tatsächlich unterscheiden sich die Stilllebenfotografien von den anderen Bildern der *1000 Ideen*. Es ließe sich sagen, hier kommen das im Vorwort angekündigte „Geplauder" und das „Geschwätz" zur Ruhe. Die Stille wird zum entscheidenden Gestaltungsmittel. Eine herausgehobene Stellung kommt dabei besonders den kleinen Dingen zu, die in der Fülle des Zimmers unterzugehen drohen und nun im *pittura di cose piccole* auftreten. Einen Moment lang wird also nicht versucht – wie in den Bildern der Raumarrangements oder in manch anderen Stillleben der Kunstgeschichte –, eine Handlung nachzuahmen. Es wird sich ganz auf die Kompetenz des Bilds konzentriert: Körper darzustellen und damit zu akzeptieren,

140 Vgl. Dorothea Ritter, Dietmar Siegert und Zdenek Primus, *Das Leben der Dinge: Die Idee vom Stilleben in der Fotografie 1840 - 1985* (Heidelberg: Wachter-Verlag, 2006), S. 14.

nur einen Zeitpunkt einfangen zu können, ihn still zu stellen, aber dafür dauerhaft betrachtbar machen zu lassen. In den Fotografien der *1000 Ideen* geschieht dies ähnlich wie bei der Stilllebenmalerei mit solchen Dingen, die in ihrer „Zuhandenheit“[141] sich üblicherweise nicht zeigen oder aufgrund ihres zugeschriebenen geringen Werts bisher wenig Anspruch besaßen, in den Vordergrund gerückt zu werden. Sie sind stattdessen gebraucht worden. Nun gilt ihnen die Konzentration und darauf ist ihre Präsentation ausgelegt.

Bedingung ist dabei allerdings, dass die einst durch den Gebrauch sehr bewegten Dinge an einem Ort verharren. Damit wird ihnen eine Position zugeschrieben, die nicht zu ihrem Wesen passen will. Diese Widersprüchlichkeit drückt sich schon in ihrer gattungsspezifischen Bezeichnung aus. Der Kunsthistoriker Victor Stoichiță hält fest:

„Der Name ‚Stillleben‘ oder *nature morte* – ein später Name – ist ein Oxymoron. Wie kann die Natur, deren Hauptqualität das Leben ist, tot sein? Hier besteht ein Paradoxon, das auch dann nicht aufzulösen ist, wenn man auf die ursprünglichen Namen, die die tote Natur im XVII. Jahrhundert erhalten hatte, zurückgreift: *stilleven, vie coye* usw. Immer handelt es sich um ein Nomen mit Adjektiv, und das Adjektiv (*stil, coy*, usw…) widerspricht dem wesentlichen Gehalt des Nomens (*leven, vie*): der Bewegung oder dem Leben.“[142]

In allen Versuchen, jener Form der Malerei einen Begriff zu geben, die verschiedenste Varianten, Themen und Bestimmungen kennt, entsteht ein besonderes Spannungsverhältnis aus Starrheit und Belebtheit. Das ist an den Motiven selbst nachzuvollziehen. Verfolgt man die Diskussionen in der Stilllebenforschung, muss allerdings davon Abstand genommen werden, die dargestellten Objekte zwangsläufig als tote Gegenstände zu betrachten[143] und die Begriffsbildung allein auf das zurückzuführen, was in den Bildern zu sehen ist. Das Wesentliche, darin sind sich die meisten Autoren einig, scheint weniger das Leblose als die Unbeweglichkeit zu sein. Sie gibt in der Abbildung den Dingen ihren Charakter und geht wiederum, so Eberhard König, auf den Prozess des Bildermachens zurück:

„Das Kunstwort *Stilleben* bezieht sich zwar […] in erster Linie auf die dargestellten Motive, fasst sie aber als aus dem Lebenszusammenhang genommene Objekte, die allein zum Zwecke des Abmalens arrangiert sind.“[144]

Dies spiegelt wider, dass es sich bei der Stilllebenmalerei nicht um ein Festhalten einer natürlichen Ansammlung von Objekten handelt, sondern um eine Komposition: „Ein Künstler wählt Gegenstände,

141 Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 69. Vgl. dazu: Kapitel 2.2.
142 Victor Ieronim Stoichiță, *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei* (München: Fink, 1998), S. 30.
143 Vgl. Eberhard König, „Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit“, in *Stilleben*, hg. von Eberhard König und Christiane Schön (Berlin: Reimer, 1996), S. 25.
144 Ebd., S. 24.

arrangiert sie bildnerisch und malt sie ab."[145] Er folgt dabei immer wiederkehrenden Prinzipien wie dem Anordnen meist auf einem Tisch oder in einer Nische, wie der Nahsichtigkeit und der Isolierung der einzelnen Objekte.[146] Denn erst so können die Grundbedingungen – die illusionistische Darstellung, die Vorstellung von der „Eitelkeit" der Dinge sowie der metapikturale Charakter der Darstellung – erfüllt werden, aus der sich die Gattung konstituiert.[147]

Daher ist es neben dem Motiv vor allem der Bildaufbau, der das Stillleben kennzeichnet. Dies gibt Anlass, solche Malereien und die Fotografien aus den *1000 Ideen*, die sich an diese Technik anlehnen, vergleichend zu betrachten wie die Präsentation der Karaffe und Vasen der Deutschen Werkstätten (Abb. 3.1.5) mit Francisco de Zurbaráns *Bodegon*.[148] Die Schwarz-Weiß-Fotografie von 1926 und das Ölgemälde, entstanden um 1650, haben außerordentliche Ähnlichkeiten: In einem schmalen Format sind leicht versetzt verschiedene Objekte aus dem häuslichen Bereich aufgereiht. Auch wenn sie sich im Material unterscheiden, ist es ihrer beider Aufgabe, Flüssigkeiten und Blumen in sich zu sammeln. Für die Darstellung hat dieser Nutzwert jedoch keine Bedeutung. Ob sich in de Zurbaráns erstaunlich realistischen Ton- und Metallgefäßen[149] Inhalte befinden, kann man nur vermuten. Die Karaffe und Vasen aus Glas lassen in der Fotografie eindeutig durchblicken, dass die Objekte nicht mit Wasser oder gar Blumen gefüllt sind. Nichts soll von ihnen ablenken, sie verdecken oder berühren. So werden die einzelnen Objekte in einem ausgewogenen Abstand zueinander angeordnet, die jedem Gegenstand den Platz geben, gesehen zu werden. Bei Koch oder de Zurbarán wird alles, was ablenken könnte, ausgeschlossen. Dazu gehört auch das Umfeld. So lässt sich eine Einordnung in einen weiten Raum nicht erschließen und ein Blick in die Ferne wird ebenso wenig möglich gemacht. Stattdessen verschwimmen Bord und Wand in der Dunkelheit miteinander. Wo der Vordergrund endet und der Hintergrund beginnt, ist nicht erkennbar. Ob Malerei oder Fotografie, beide schaffen damit jeweils einen begrenzten Raum, der keine Aussichten, Durchblicke

145 Ebd., S. 32. Wenn die ausgesuchten Dinge dabei still halten, erleichtert dies dem Maler seine Arbeit ungemein und erklärt auch, warum in der Frühzeit der Fotografie ganz ähnliche Motive aufgenommen wurden wie in der Kunst des Stilllebens. Obstkörbe, Blumenvasen oder tote Tiere blieben während der noch verhältnismäßig langen Belichtungszeit unbewegt. Vgl. Ritter, Siegert und Primus, *Das Leben der Dinge*, S. 16 f.

146 Vgl. Ritter, Siegert und Primus, *Das Leben der Dinge*, S. 36.

147 Vgl. Stoichiță, *Das selbstbewusste Bild*, S. 33.

148 Das Bild ist online ersichtlich unter: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/still-life/, Stand: 20.07.2015.

149 Die Darstellung nach der Realität versucht sogar an jedem Gefäß die Geschichte seiner Manufaktur festzuhalten. Vgl. dazu: Norman Bryson, *Stilleben: Das Übersehene in der Malerei* (München: Fink, 2003), S. 76 f.

Abb. 3.1.5: Karaffe und Vasen aus Alexander Kochs *1000 Ideen*.

oder Horizonte erlaubt, sondern der ausschließlich auf die abgebildeten Körper zugeschnitten ist und dem Stillleben, folgt man dem Kunsthistoriker Norman Bryson, ganz entspricht. Denn:

„Daraus folgt eine der technischen Sonderheiten der Gattung: ihre Abgeneigtheit, die Welt jenseits der entfernt liegenden Tischkante abzubilden. Statt eines Bereichs jenseits findet man eine trennende, vertikale Wand, die manchmal eine echte Wand ist, jedoch mit genau derselben Überzeugungskraft eine virtuelle Mauer bildet, die einfach den weiteren Raum abschneidet, wie die Außengrenze auf mittelalterlichen Weltkarten. Jene weitere Zone jenseits der Tischkante gilt es zu unterdrücken, wenn das Stilleben seinen vorherrschenden Raumwert schaffen will: Nähe."[150]

Diese Nähe ist es, die Koch in seinem Vorwort ankündigt. Durch das „Geplauder" oder das anekdotische Erzählen der Bilder will er sie herstellen. Nun bedient er sich im Vergleich zur Fotografie des Herrenzimmers einer weit „lautloseren" Variante der Darstellung: Um besonders den kleinen Dingen Raum zum Gesehenwerden zu geben, stellt er sie frei und in diesem Moment still. Damit treten sie in das Blickfeld des Beobachters, appellieren zum Betrachten und geben den Anschein, dass sie zum Greifen nahe wären.

Doch da sich der Verdacht der Illusion bei Koch vermehrt aufdrängte, gilt es ebenso hier aufmerksam zu bleiben und die Dinge im Zusammenspiel mit dem dunklen Raum genauer zu betrachten. In seiner Darstellung, genauso wie in der de Zurbaráns, steht das Düstere, das im Schwarz der vermeintlichen Rückwand gipfelt, den hellen Gegenständen auf dem Bord entgegen. Der Effekt des Chiaroscuros steigert die Räumlichkeit und den Ausdruck, doch verweist er auch auf eine Gemachtheit. Die Objekte können nur hervortreten, da sie von einer Lichtquelle angestrahlt werden. Sonst würden sie vom Dunkel verschluckt. Ein „vollkommen kohärenter taktiler Raum", so schreibt es Bryson über die Malerei, wird, „einer strahlend hellen Beleuchtung ausgesetzt, wie ein im dunklen Zimmer angeknipstes Licht."[151] Doch jenes Anstrahlen nimmt dem Raum das Taktile, verändert ihn und den Status der Dinge, denn das „Chiaroscuro entlockt diesen Objekten eine dramatische Gegenständlichkeit, die allein das Auge anspricht. Alles verrät das Bemühen, die in harschem Licht offenbarte visuelle Form von einem haptischen Raum zu trennen, der ebenfalls vollständig konstruiert wird"[152].

Das „angeknipste Licht", das Bryson bei der Beschreibung des Bilds aus dem 17. Jahrhundert lediglich zum Vergleich dient, wird 1926 nicht nur zur bewussten Inszenierungsform, sondern ist auch

150 Ebd., S. 77.
151 Ebd., S. 79.
152 Ebd., S. 80.

Grundbedingung für die moderne Bildermacherei: Zum Fotografieren braucht man zuallererst Licht.[153] Die Vasen lassen sich demzufolge erst in der Dunkelheit fotografisch einfangen und breiten dann ihre Faszination aus, wenn man sie künstlich beleuchtet. Sie werden wie auf einer Bühne mit einem Scheinwerfer angestrahlt und lassen davon ab, eigene, persönliche Dinge zu sein. Stattdessen liegt eine überdeutliche Form des Zeigens vor, über das Günter Figal schreibt:

„Was sich zeigt, gehört nie zum Umkreis des Eigenen; alles, was gezeigt wird, tritt durch das Zeigen aus diesem Umkreis heraus. Was zuvor unauffällig und selbstverständlich war, verliert seine Unauffälligkeit und Selbstverständlichkeit, sobald es in die Aufmerksamkeit des Zeigens tritt."[154]

In beiden Bildern erlangen die Dinge durch die Belichtung im dunklen Raum eine solche Gegenständlichkeit und Schärfe, dass ihre Vertrautheit zu entschwinden droht. So möchte wohl Koch ein Beispiel für die „geschickte, anmutige Lichtführung" erteilen. Doch damit werden die abgebildeten Einzelheiten kaum auf eine Weise präsentiert, wie es Koch etwa mit dem „Zierstück" beschreibt, das sich in Händen halten lässt. Die Nähe bleibt Illusion.

Der Betrachter muss vor der imaginierten Absperrkordel stehen bleiben und bekommt keinen Zugang in die Innenwelt des Bilds. Auch die exakte Positionierung der Objekte offenbart, dass diese zwar nahe der Tischkante und damit zur vorderen Bildgrenze platziert sind, jedoch keine Verbindung vom Bildraum zum Betrachterraum suchen.[155] Es schiebt sich vielmehr eine Distanz zwischen die Objekte und ihre Beschauer. Ähnliches erkennt Bryson in der Kunst Francisco de Zurbaráns:

„Die gleichmäßige Entfernung der Gegenstände von der Betrachterposition drängt den Betrachter vielmehr hinaus und hält die Gegenstände auf Abstand. Zwischen dem Auge und den Formen, die dieses zu erreichen sucht, erstreckt sich eine Kluft, über die keine Brücke führt. Dies läuft der normalen Ordnung des taktilen Raums erneut zuwider, in der alles Erscheinende sich erreichen, berühren, bewegen lässt. Hier darf nichts berührt werden, denn Berührung würde der Szene Gewalt antun. […] Daher das Gefühl von Ungerührtheit, eines auf Distanz haltenden Protokolls."[156]

Der Eindruck der Nähe, den das Bild durch die Konzentration auf wenige Objekte und das Ausschweigen des Umraums vorgab zu erzeugen, ist dahin. Obwohl die Stilllebenfotografie mit der Karaffe und den

153 Das dies nicht nur eine Binsenwahrheit ist, stellt Michel Frizot heraus: Vgl. Michel Frizot, „Das fotografische Leben der Dinge", in *Im Rausch der Dinge – Vom funktionalen Objekt zum Fetisch in Fotografien des 20. Jahrhunderts*, hg. von Thomas Seeling und Urs Stahel (Göttingen: Steidl, 2004), S. 11 f.

154 Figal, „Zeigen und Sichzeigen", S. 203 f.

155 Dies steht im Widerspruch zu vielen anderen Bildern der Gattung: „Eine große Zahl von Stillleben stellt die Verbindung zwischen dem Bildraum und dem Betrachterraum durch Gegenstände her, die scheinbar über den Tisch hinaus und in den realen Raum hinein ragen […]" Claudia Fritzsche, *Der Betrachter im Stillleben: Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts* (Weimar: VDG, 2010), S. 47. Dass sich alle Stillleben in den *1000 Ideen* gänzlich dieser Methodik verschließen, stellt erneut heraus, dass das Erzeugen von Nähe durch Koch angekündigt wird, doch seine Bildern sich verweigern, dies einzulösen.

156 Bryson, *Stilleben*, S. 80.

Vasen eine ganz andere Ästhetik aufweist als die Ablichtung des Herrenzimmers, stellen beide eine Als-ob-Situation her. Dadurch halten sie nicht das, was das Vorwort versprach, mit den Abbildungen zu schaffen. Nichtsdestotrotz passen sie ganz zum Duktus der einleitenden Zeilen. Denn in ihrer ganz unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Art haben sie Ähnlichkeiten zum Gemisch der Selbstbestimmungen: Sie sind in einem Spannungsverhältnis verstrickt. Ob im Vorwort, der Abbildung des Herrenzimmers mit seinen „Wohnlichkeits-Atrappen" oder mit den Stilllebenfotografien – dem Zuhörer respektive Betrachter wird eine Teilhabe durch ein Mitreden oder Berühren nur suggeriert: Statt des Gesprächs gibt es hier nur einen Monolog, hinter dem Eindruck der Nähe verbirgt sich vielmehr eine Distanz und jede vermeintliche Spontaneität ist tatsächlich nur der Effekt einer besonderen Gemachtheit.
Was also für die Ölmalerei und die Fotografie der Karaffe und Vasen gilt, trifft im Grunde auf jedes Bild der *1000 Ideen* zu: Die Hand der Arrangeurs lässt sich an den inszenierten Raumgestaltungen ablesen, doch eine Berührung der Gegenstände durch andere Personen würde das Gleichgewicht und die perfekte Anordnung zerstören. Es sind Bilder, die keine Einmischung oder Bewegung erlauben; Bilder „einer hochgradig artifiziell komponierten Ungestörtheit"[157].
Wenn man Kochs Werk als Handbuch zum „guten" Einrichten von Wohnräumen begreift, ist dies bedenklich. Zum einen, da jene taktilen Räume in ständiger Bewegung sind. Zum anderen, weil das Wohnen auf ein Leben *mit* den Dingen beruht. Stattdessen aber wird der Mensch ausgeschlossen.

Das ist tatsächlich wörtlich zu nehmen und folgt ganz der Tradition der Stillleben-Malerei. So findet man in jener Kunstgattung in der Regel keine Abbildungen menschlicher Gestalten. Für Bryson[158] ist die Ausschaltung des menschlichen Körpers gar die grundlegende Geste des Stilllebens selbst. „[…] doch wäre diese Grundlage fragwürdig, wäre zu ihrer Zerstörung nicht mehr vonnöten, als die physische Rückkehr des Körpers", führt der Kunsthistoriker aus. „Das Verschwinden des menschlichen Sujets könnte ja einen rein provisorischen Zustand darstellen, bei dem der Körper sozusagen gerade um die Ecke verschwunden wäre und jeden Augenblick im Gesichtsfeld erscheinen könnte. Die menschliche Gegenwart

157 Siegert und Lutz, „Metamorphosen der Fläche", S. 254.
158 Er deutet die Kategorie sicherlich in ihrer Menschenleere radikaler als andere Kunsthistoriker. So schließen nicht alle Definitionen des Stilllebens den Menschen explizit aus, wie die Zusammenstellung Eberhard Königs von unterschiedlichen Begriffsbestimmungen zeigt. Vgl. König, „Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit", S. 19 f.

ist jedoch nicht nur physisch ausgeschlossen. Vielmehr weist das Stillleben auch jene Werte von sich, welche die menschliche Gegenwart der Welt aufzwingt."[159] Die Geschichten vom menschlichen Wesen und dessen Leistungen sollen laut Bryson in anderen Kategorien des Bildermachens verhandelt werden wie in der Historien- oder Porträtmalerei; der Mensch respektive sein Körper ist nicht der Primärfokus im Stillleben, sondern es sind ausschließlich die Dinge.[160]

Mit der Wahl, die Ästhetik des Stilllebens in sein Werk einzubeziehen, hat damit Koch die Als-ob-Situation auf die Spitze getrieben. Denn so sehr die einleitenden Sätze des Vorworts als auch manche Bilder der *1000 Ideen* immer eine Nähe zum Menschen suggerieren, mit der Nutzung des Stilllebens wird klar: Der Fokus liegt auf den Dingen und nicht auf einem Handeln mit ihnen. Der Mensch ist hier nicht zu gebrauchen, sonst wäre das Stillleben einer seiner Grundlagen enthoben.

So ist es nicht verwunderlich, dass die Bildersammlung der *1000 Ideen* eine Menschenleere auszeichnet. Es lässt sich im ganzen Werk nur eine Fotografie finden, in der zwei Kinder mit einem Hund abgelichtet sind (Abb. 3.1.6). In ihren gestreiften Sonntagskleidchen erscheinen sie als dekorative Markierungen einer vorbildlichen Dachgartengestaltung. Nicht als lebhafte Subjekte werden sie ins Bild gebracht; ihr Bewegungsdrang wird durch ihre genaue Platzierung und Haltung vielmehr still gestellt. So sehen sie „hübsch" aus, passen ins Bild und sollen ihm allein durch ihre Anwesenheit einen lebendigen Anschein geben – ohne, dass sie ihre Lebhaftigkeit ausleben dürfen. Die Kinder erhalten damit einen seltsamen Objektcharakter, der dem der „Wohnlichkeits-Atrappe" ähnelt, die ihrerseits Belebtheit ohne sichtbares Subjekt artikuliert. Dies fügt sich ein in die vorsätzliche Vermeidung von Personen, die sich sonst durch das Handbuch zieht.

Ein besonderes Beispiel, das den Gebrauch eines Möbelstücks ohne Benutzer versucht zu zeigen, findet sich in der Fotografie einer Tischsituation (Abb. 3.1.7). Vorgestellt wird dort ein Speise-Service der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen. Kunstvoll arrangiert sind Keramikfiguren, Gläser, Servietten, Besteck und Geschirr. Selbst jede Falte der Tischdecke wirkt akkurat drapiert.

159 Bryson, *Stilleben*, S. 65.

160 Bei seiner Argumentation geht Bryson jedoch nicht darauf ein, dass es auch solche Stillleben gibt, die den Eindruck des gerade nur abwesenden Menschen sehr wohl vermitteln wollen und vorgeben, dass die dargestellte Szene noch ganz dem Geist einer Persönlichkeit entspricht. Sicherlich, die Auswahl der von ihm besprochenen Beispiele kommen dem nicht gleich und genauso wenig tun es die Stilllebenfotografien in den *1000 Ideen*.

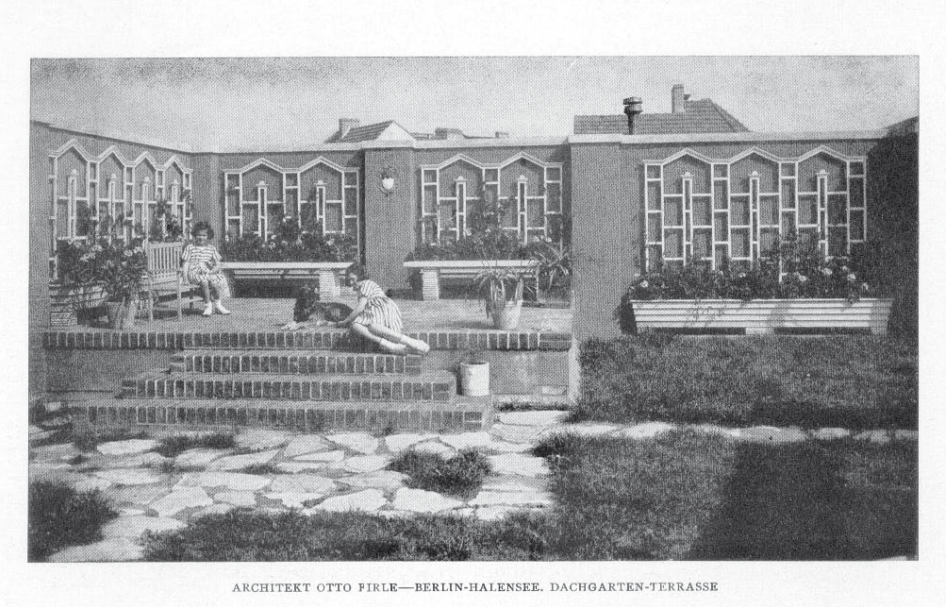


Abb. 3.1.6: Dachgarten-Terrasse aus Alexander Kochs *1000 Ideen*.

Kochs Wunsch nach einem „hübschen Bild“ soll darin eingelöst werden. Doch das, was er im Vorwort mit dem „lebendigen, bewegten Gespräch“, mit der „munteren Plauderei“ ankündigt – die Partizipation des Betrachters und eine lebhaft legere Atmosphäre –, bleiben aus. Die Komposition lässt in ihrer Präzision keine Teilhabe, Bewegung und Veränderung zu. Dass auf der Fotografie keine Person festgehalten wurde, verwundert nun kaum. Eine Zuspitzung erfährt diese Menschenleere allerdings in der Tatsache, dass es an jeglichem mangelt, was einen Menschen nur theoretisch in der Komposition zulassen könnte. So findet sich kein einziger Stuhl. Niemand soll und kann es wagen, Platz zunehmen, um den Deckel der Terrine anzuheben und damit das Bild zu gefährden. Auch hätten Stühle den Blick auf die Objekte des Tischs versperrt. Der Effekt der Fülle und der sonstigen Leere des Raums hat eine ähnliche Funktion wie das Chiaroscuro in den Stillleben: Es steigert den Ausdruck der dargestellten Dinge. Es ist anzunehmen, dass der Verzicht auf die Stühle aus Vorsatz geschieht.

Die Ausstattung und die Anordnung wollen überzeugen: Das Rot-, das Weiß- und das Wasserglas wurden nach den Regeln des Eindeckens exakt positioniert. Ähnliches gilt für jegliches andere Zubehör.

Abb. 3.1.7: Porzellan-Speise-Service aus Alexander Kochs *1000 Ideen*.

Dass hier auf Präzision und Vollständigkeit geachtet wurde, scheint offensichtlich zu sein. Und doch fehlt etwas in dem Tischarrangement: die Löffel. Ob sie vorsätzlich nicht zum Satz des Bestecks gehören oder schlichtweg vergessen wurden, lässt sich nicht beantworten. Letzteres steht jedoch ganz der sonstigen Sorgfalt entgegen und kann damit bezweifelt werden. Doch beabsichtigt oder nicht, die Suppenteller zu nutzen, würde sich in jedem Falle als schwierig herausstellen.

Dieses Bild verweigert sich erneut das einzulösen, was Koch ihm in seinem Vorwort zuschreibt. Wenn man zugestehen will, dass jene Abbildung eine „sprechende Raumsituation" ist, dann äußert sie sich anders, als es der Leser der einleitenden Zeilen erwarten würde. Es scheint, als möchte das Bild und sein Motiv dem Betrachter mit den fehlenden Stühlen und mangelnden Löffeln sagen: „Nein, du fasst mich nicht an, du gebrauchst mich nicht!"

Damit liegt dieser Fotografie ein reflexives Moment inne: Dem Zuschauer wird es nie gelingen, in das Bildinnere vorzudringen. Zudem scheint sich die Abbildung darüber bewusst zu sein, dass für ihre Komposition eine Auswahl erfolgt ist, die immer auch Auslassung bedeutet. Dieses Ausklammern greift genau bei den Objekten, die eine Partizipation, einen Gebrauch der Dinge und eine Handlung mit ihnen imaginieren lassen könnte: bei den Stühlen und Löffeln. Handlungshypothesen aufzustellen, erweist sich

folglich als schwierig und ihr Fehlen vergrößert die Kluft zwischen dem Bildinneren und der Außenwelt. Damit konzentriert sich das Bild ganz auf seine Kompetenz, die Lessing im *Laokoon* beschrieb: Körper darzustellen und Handlung erst gar nicht imitieren zu wollen. Die einzige Täuschung, die hier vorliegt, ist die Ankündigung Kochs. Denn hier ist das Leben tatsächlich ganz still.

Damit können die Objekte selbst stärker in den Vordergrund treten. Dies ist im Sinne der Schulung zum „guten Geschmack“[161], wie es sich Koch zum Ziel setzt. Auch wenn sein Werk keine Anleitungen, sondern nur Ideen geben möchte, scheint er davon überzeugt, dass sich Stilgefühl erlernen lässt und die passenden Dinge käuflich erwerbbar sind. Aus diesem Grund muss bei aller Nähe an das Genre der Stillleben-Malerei ein bedeutender Unterschied zu ihr bestehen: Untertitelt sind die Bilder nicht mit den Namen ihrer Schöpfer, einem Caravaggio, Francisco de Zurbarán oder Cezanne. Stattdessen geben die Zeilen unter den Fotografien Hinweise zu den Gestaltern und Herstellern der gezeigten Objekte wie zu dem Architekten Willibald Ferber (Abb. 3.1.2), zu Dagobert Peche von den Wiener Werkstätten (Abb. 3.1.3) oder zu der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen (Abb. 3.1.7). Eine Vertriebsliste ist nicht angehängt. Solche werden anderen Zeigemedien angefügt werden.

Das Stillleben möchte den Bildkünstler zur Berühmtheit verhelfen. Werke wie die *1000 Ideen* zielen hingegen auf die Popularisierung der gezeigten Gegenstände und ihrer gelungenen Zusammenstellung im Raum ab. Dies bringt einen Bedeutungswandel mit sich. Das Stillleben befasst sich mit Bagatellen, mit Dingen, denen es an Wert fehlt.[162] Darauf beruht schon der erste Name, den das Stillleben gekannt hat: die Rhopographie. Sie geht auf ein als nieder gekennzeichnetes Genre in der antiken Malerei zurück, in der sich besonders Peiraiikos auszeichnete.[163] Mit dem Malen von Barbierstuben, Schusterwerkstätten, Esel oder Esswaren erhielt er von Plinius dem Älteren in der *Naturalis Historia* den Spitznamen

161 Über die Belehrung zum „guten Geschmack“ schreibt Koch: „Zur Freude am Schönen will dieses Buch den Beschauer stimmen; zur Lust an der feinen Form. Es will eine veredelnde Wirkung auf sein Gemüt und von da auf seinen Geschmack üben. Denn niemals kann an der Aufgabe der Geschmacksverfeinerung genug gearbeitet werden. Sie ist viel wichtiger als diejenigen glauben, die der Ansicht sind, der Geschmack gehe nur die ästhetische Seite des Menschen an. Geschmack hängt im Gegenteil mit den tiefsten und wichtigsten Angelegenheiten der Menschenwelt erstaunlich eng zusammen, und oft führen vom Geschmack her geradere Wege in die wesentliche Bezirke des Menschen als etwa von der ‚Bildung‘ und vom ‚Wissen‘ her. Wer den Geschmack eines Menschen veredelt, hat seinem ganzen Wesen und Leben einen wichtigen Dienst getan.“ Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*, Vorwort.

162 Vgl. Bryson, *Stilleben*, S. 66.

163 Vgl. „Lemma ‚Rhopographie‘“, *Meyers Konversations-Lexikon*, 1888.

Rhyparographos, der Schmutzmaler.[164] Damit gab Plinius seinem Erstaunen Ausdruck, dass es Peiraiikos gelang, mit der Darstellung einfacher Motive zu Ruhm und Geld zu gelangen.

So machte sich schon in der Antike der Widerspruch zwischen dem niedrigen Sujet und der hohen Anerkennung deutlich, welcher sich in den späteren Stillleben der europäischen Kunst fortsetzt. Es ist nicht der Gegenstand selbst, der das Vergnügen und damit das Verlangen nach solchen Motiven schafft. Begehren erwecken die Malereien besonders aufgrund des „trügerische[n], illusionistische[n] Charakter[s] der Darstellung"[165]. Bewundert wird im Stillleben nicht das, was zu sehen ist, sondern die Ähnlichkeit zwischen den realen Objekten und den gemalten – die dargestellte Sache wird mit der Sache selbst verwechselt.[166]

Eine Ähnlichkeit zu schaffen, ist in Kochs Stillleben nicht mehr die Herausforderung, bedient er sich doch 1926 der Fotografie. Nichtsdestotrotz nimmt er sich dieser Gattung an, vermutlich mit einem strategischen Schachzug verbunden: Er nutzt die beliebte Darstellungsweise der Malerei und stellt statt einer Ähnlichkeit zu einem Objekt eine Ähnlichkeit zum Stillleben her. Damit dreht er den Effekt dieser Gattung um. Nicht die Darstellungsweise an sich ist für den Betrachter von Interesse, sondern die käuflich erwerbbaren Objekte, mit denen sich im eigenen Heim bei „richtigem" Arrangement Situationen ähnlich zu den beliebten Stillleben-Kompositionen herstellen lassen sollen. Dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Bedürfnis nach solchen Zusammenstellungen bestand, das ließ sich von Westheim in seinem Artikel *Stilleben-Wohnungen oder Häuslichkeit* erfahren. Koch bedient nun das Verlangen, Bilder solch geeigneter Dinge zu liefern und mit den Unterschriften auch gleich auf deren Produzenten hinzuweisen.

Geschmackserzieher wie die *1000 Ideen* beschäftigen sich somit weniger mit Bagatellen wie noch die Rhopographie; sie stellen den ästhetischen Wert der Dinge aus und wandeln sich im besten Falle am Ende selbst zu einer Nebensächlichkeit. Denn wenn jeder zum „guten Geschmack" erzogen werde,

164 Vgl. dazu: „Es ist sinnvoll, hier diejenigen Künstler anzuführen, die mit dem Pinsel in der Genremalerei berühmt sind; zu ihnen zählt Peiraiikos, der in der Kunst nur wenigen nachzustellen ist: ich weiß nicht, ob er sich vorsätzlich ausgesondert hat, weil er sich nur von gewöhnlichen Gegenständen leiten ließ und doch gerade in diesem Kleinen den höchsten Ruhm erwarb. Er malte Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und Ähnliches und erhielt deshalb den Beinamen ‚Schmutzmaler' [*rhyparographos*]; aus diesen Werken spricht vollendetes Vergnügen, so daß sie zu höherem Preis verkauft werden als die größten [Bilder] von vielen." Aus Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia, lib. XXXV*, übers. von Roderich König und Gerhard Winkler (München: Artemis und Winkler, 1978), S. 85.

165 Stoichiță, *Das selbstbewusste Bild*, S. 32.

166 Vgl. Siegert und Lutz, „Metamorphosen der Fläche", S. 254.

machen sich solche Schriften überflüssig – was zugegeben ein Ideal bleibt und aus ökonomischen Gesichtspunkten seitens der Verlagsgesellschaften kaum erstrebenswert ist.

Auch noch in den 1920er Jahren, als das anleitende Genre schon jahrzehntelang Aufklärungsarbeit betrieben hatte, stellte sich der rasche Ratschlag zum „guten" Bauen, Einrichten oder Wohnen tatsächlich als eine Wunschvorstellung heraus. Denn die Nachfrage an *Handbüchern der Lebensbildung und des guten Geschmacks*, zu *Lebensbüchern zur Pflege des Schönen* oder an anderen Titeln wie sie zu Beginn des Kapitels aufgelistet wurden, stieg. Dies beweisen die Fülle, Breite und Auflagenzahlen solcher Publikationen, mit denen Spezialisten und Autoritäten seitens der Didaktik, des Verlagswesens oder der Architektur und Gestaltung auf den vermeintlichen Beratungsbedarf reagierten.

Den *einen* guten Rat gab es jedoch nicht und folglich variierten die Veröffentlichungen deutlich im Inhalt. Vermutlich verwirrte dies den Laien, den die Handbücher gemäß ihrer Vorworte explizit adressierten. So entsprachen Kochs ausgewählte Möbelstücke nicht jener modernen Innenraumgestaltung, die 1926 zur Avantgarde gehörte. Andere Wohn- und Einrichtungsbücher beschäftigten sich mit dieser neuen Art, Wohnungen auszustatten und präsentierten das auch bildlich auf andere Weise: mit Hilfe der neusachlichen Dingfotografie. Künstlerisches Ziel dieser „war die Überwindung des Gegensatzes zwischen einer an der Vergangenheit orientierten Bildkultur und dem zeitgenössischem Alltag. Sie praktizierte eine Ästhetik, die sich nicht mehr an vergangener Tradition und Größe orientierte, sondern sich auf die bisher als kunstlos geltende wissenschaftliche Fotografie berief und der Euphorie eines ‚absolut gegenwartsverbundenen Modernismus' huldigte. Fotografie, selbst eine Errungenschaft des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, galt als genuines Ausdrucksmittel des Industriezeitalters."[167] Die Abbildungen angelehnt an das Stillleben wurden durch nüchterne Aufbereitungsformen ersetzt und damit zum Spiegel der Entwicklung der modernen Wohnumgebung. Ein ähnlicher Schritt geschah in der Darstellung der Baukunst. Hatte in Paul Klopfers Werk noch der Kunstdruck und die technische Zeichnung überwogen, setzte sich bald die sachliche Architekturfotografie durch. Walter Gropius' *Internationale Architektur* gibt dafür ein Beispiel.

167 Claudia Müller, *Typofoto: Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei Laszlo Moholy-Nagy* (Berlin: Mann, 1994), S. 38.

3.2 Architektur im Bilde

Walter Gropius' *Internationale Architektur* als Ausstellung und Bilderbuch

„Die ‚INTERNATIONALE ARCHITEKTUR' ist ein Bilderbuch der modernen Baukunst. Es will in knapper Form Überblick über das Schaffen führender moderner Architekten der Kulturländer geben und mit der heutigen architektonischen Gestaltungsentwicklung vertraut machen •)."[168]

Mit diesen Zeilen führte Walter Gropius 1925 in den ersten Band der Bauhaus-Bücher ein. Explizit wird darin die *Internationale Architektur* als Bilderbuch ausgewiesen. Somit stellt sich der Direktor des Staatlichen Bauhauses in eine Reihe von Editoren, die über das Bild ihre Ansicht moderner Gestaltung in Büchern vermitteln wollen, um eine ihres Erachtens notwendige Überblicksleistung zu erbringen und das Publikum an neue Ideen heranzuführen. Dass dieses sich bei der *Internationalen Architektur* weniger aus den Meistern und Schülern des Bauhauses zusammensetzt oder einer Öffentlichkeit, die der modernen Bewegung längst zugewandt ist, darüber gibt die zugehörige Fußnote Aufschluss:

„•Um einem breiten Laienpublikum zu dienen, beschränkt sich der Herausgeber im wesentlichen auf Abbilder äußerer Bauerscheinungen. Typische Grundrisse und Innenräume werden in einem späteren Bande folgen."[169]

So bestimmt die Auswahl der Zielgruppe die Entscheidungen bezüglich der gezeigten Objekte und schließt andere Darstellungen aus. Gropius konzentriert sich auf architektonische Außenaufnahmen. Auf Ablichtungen von Innenraumgestaltungen oder Grundrisse wird verzichtet. Solche zeichnerisch abstrahierten Abbildungen setzen beim Betrachter die Kompetenz voraus, sich auf Grundlage zweidimensionaler Zeichnungen räumliche Gegebenheit vorstellen zu können. Das Heranführen an die neue Architektur hat bei Gropius möglichst konkret und verständlich zu geschehen: durch das Zeigen anderer Bilder. Beim Blättern durch das Buch soll seine Ansicht, die er in den wenigen Seiten des Vorworts formuliert, besonders durch den Blick begreiflich gemacht werden:

„Die nach besonderer Auswahl abgebildeten Werke tragen neben ihren verschiedenen individuellen und nationalen Eigentümlichkeiten gemeinsame, für alle Länder übereinstimmende Gesichtszüge. Diese Verwandtschaft, die jeder Laie feststellen kann, ist ein Zeichen von zukunftsweisender Bedeutung und Vorbote eines allgemeinen Gestaltungswillens von grundlegend neuer Art, der seine Repräsentanten in allen Kulturländern der Erde findet."[170]

168 Walter Gropius, *Internationale Architektur*, 2., veränderte Auflage (München: Langen, 1927), S. 5.
169 Ebd. Tatsächlich wird der angekündigte Folgeband nie veröffentlicht.
170 Ebd.

Gropius entschließt sich, ein populäres Werk zu veröffentlichen, klar in der Aussage wie in der Darstellungsweise: Eine sich international einheitlich entwickelnde Baukunst lasse sich am ähnlichen Erscheinungsbild erkennen. Um diese Annahme zu stützen, druckt Gropius 59 Fotografien, 30 Zeichnungen sowie 16 Ablichtungen von Modellen ab.[171] Er versucht mit der gezielten Ausrichtung und Sortierung, Eindeutigkeit und Struktur zu schaffen. Gropius will ein Zusammenfassen erreichen; ein Innehalten in der bisherigen Entwicklung der modernen Architektur, von der angenommen wird, dass sie den Laien noch verwirrt und überfordert. Doch es gilt davon Abstand zu nehmen, in Gropius' Arrangement aus architektonischen Abbildungen einen neutralen, wertfreien, gar ausgewogenen Versuch einer Überblicksleistung zu sehen, wählt er doch nur Bilder, die seiner Haltung entsprechen. Im Vorwort heißt es dazu:

„Bei der Betrachtung der Abbildungen dieses Buches vergegenwärtige man sich: Die knappe Ausnutzung von Zeit, Raum, Stoff und Geld in Industrie und Wirtschaft bestimmt entscheidend die Faktoren der Gesichtsbildung für alle modernen Bauorganismen: Exakt geprägte Form, Einfachheit im Vielfachen, Gliederung aller Baueinheiten nach den Funktionen der Baukörper, der Straßen und Verkehrsmittel, Beschränkung auf typische Grundformen und ihre Reihung und Wiederholung. Ein neuer Wille wird spürbar, die Bauten unserer Umwelt aus innerem Gesetz zu gestalten ohne Lügen und Verspieltheit, ihren Sinn und Zweck aus ihnen selbst heraus durch die Spannung ihrer Baumassen zueinander funktional zu verdeutlichen und alles Entbehrliche abzustoßen, das ihre absolute Gestalt verschleiert."[172]

Die Passage ist durchzogen mit einem Vokabular, das Eindeutigkeit stiften soll. Sie bedient sich einer Rhetorik der Klarheit, die der beworbenen Architektursprache gleichkommen will: „knapp", „exakt", „typisch", „funktional" und „absolut" sind die Adjektive, die sich durch den Text ziehen, angereichert durch Begriffe wie „Einfachheit", „Gliederung" „Reihung" und „Wiederholung". Auf die Gefahr hin, dass diese Terminologie nicht ausreichen sollte, um den Laien die Ideale des „neuen Willens" verständlich zu machen, bekräftigt Gropius sie durch den Hinweis, dass die Bauten „ohne Lügen und Verspieltheit" errichtet worden sind und „alles Entbehrliche" abstoßen. Damit nennt er nicht nur die damals gebrauchten Schlagworte des Neuen Bauens, er versucht darüber hinaus mit dem Vorwort einen Leseeindruck der Eindeutigkeit und Einheitlichkeit beim Betrachter der Bilder zu produzieren, bevor dieser sie überhaupt gesehen hat. Und er wischt jegliche möglichen Einwände gegen seine Interpretation der Gegenwartsarchitektur „mit dem Hinweis auf die Überzeugungskraft des visuellen Befundes vom

171 Die Zahlen beziehen sich auf die zweite Ausgabe der *Internationalen Architektur.*
172 Gropius, *Internationale Architektur*, S. 7.

Tisch“[173]. Die zitierten Zeilen machen jedoch auch deutlich, dass sein Zeigen jener vermeintlich selbst sprechenden Bilder nach „besonderer Auswahl“ erfolgt: Die Zusammenstellung ist kaum zufällig begründet, sondern mit einem Legitimierungsakt verknüpft, der sich aus der Historie heraus herleiten lässt.

Die Bildersammlung geht auf die *Große Bauhaus-Ausstellung* von 1923 zurück. In dieser von Regierungsseite geforderten Präsentation[174] wollte Gropius das didaktische Prinzip des Staatlichen Bauhauses und die Leistungsfähigkeit seiner Werkstätten demonstrieren. Die Exposition war damit nicht nur eine Zurschaustellung von Erzeugnissen, sondern vielmehr eine Rechenschaftslegung vor der breiten Öffentlichkeit und – im Zuge der wachsenden Kritik aus Politik und Stadtbevölkerung – ein Moment der Selbstverteidigung einer Kunst- und Designschule, die mit ihrer modernen Ausrichtung damals in Weimar nicht erwünscht war.

Gropius ging über das vom Landtag angefragte Programm hinaus und beschloss, in der Exposition neben der Errichtung eines Versuchshauses eine *Internationale Architekturausstellung* und damit die erste umfassende Präsentation moderner Baukunst nach dem Ersten Weltkrieg zu initiieren. So wollte er die architektonischen Bestrebungen des Bauhauses, das sich mit seiner Gründung im Jahre 1919 als Architekturschule angekündigt hatte, jedoch seither ohne gebaute Ergebnisse geblieben war, in einen nationalen wie internationalen Bezug setzen: Etwa 18 Baukünstler aus dem Ausland und neun aus Deutschland präsentierten ihre Arbeiten in Fotografien, Zeichnungen oder Modellen im Weimarer Kunstschulgebäude.[175] Gropius’ Auswahl und Sortierung folgten dabei einer klaren Linie: Zu sehen waren Arbeiten verschiedener Architekten, die der Konzeption einer neuartigen, streng geometrischen und rationalen Baukunst folgten. Sie wiesen alle eine ähnlich formale Gestaltung auf und hatten damit einen neuen „Baugeist“ nicht nur zu verkünden, sondern gleich vorzuführen.[176] Bei der inhaltlichen Ausrichtung der

173 Magdalena Bushart, „Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens“, in *Nation, style, modernism*, hg. von Jacek Purchla und Wolf Tegethoff (Krakau, München: International Cultural Centre, 2006), S. 213.

174 Vier Jahre nach der Begründung des Staatlichen Bauhauses hielten Gropius und viele seiner Meister und Schüler diesen Zeitpunkt für eine Überblicksausstellung für verfrüht. Die Forderung nach einer Exposition ging auf den Landtag zurück. Er knüpfte die Vergabe eines notwendigen Kredits an die Bedingung, die bisherige Arbeit des Bauhauses in einer Leistungsschau zu präsentieren.

175 Vgl. Klaus-Jürgen Winkler, „Das Staatliche Bauhaus und die Negation der klassischen Tradition in der Baukunst“, in *Klassik und Avantgarde: Das Bauhaus in Weimar 1919 - 1925*, hg. von Hellmut Seemann und Thorsten Valk (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2009), S. 275.

176 Vgl. Bushart, „Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens“, S. 209 ff.

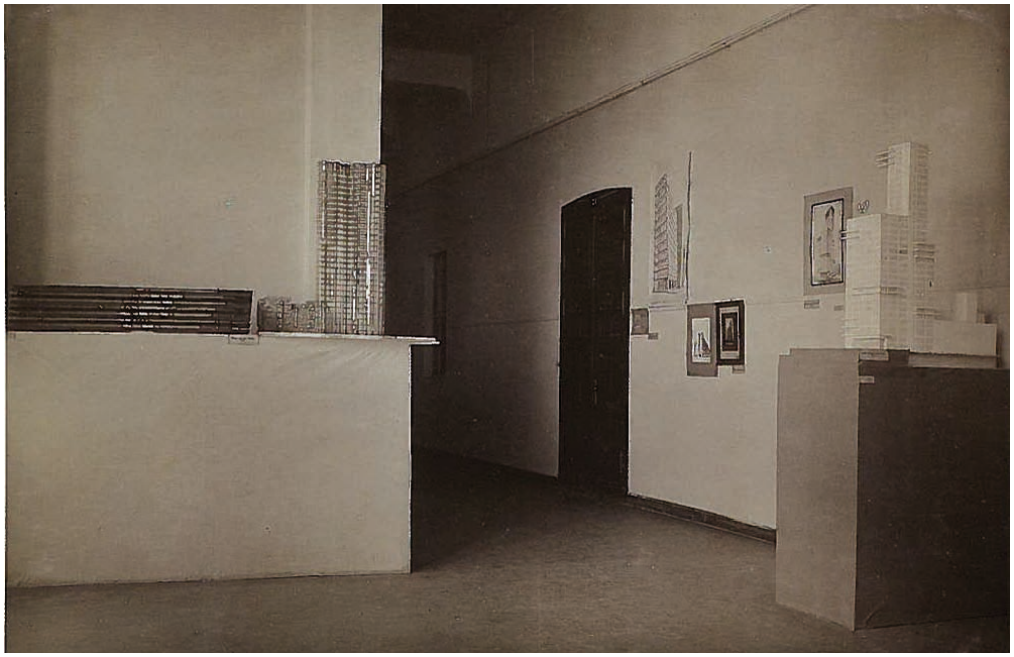


Abb. 3.2.1: Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung*, Ansicht Flur, 1923.

Abb. 3.2.2: Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung*, Ansicht Arbeiten Gropius, 1923.

Ausstellung konzentrierte sich Gropius auf das Ziel, eine „Bauausstellung mit eindringlicher scharf internationaler Architektur nach einem bestimmten einseitigen Standpunkt" zu schaffen. Sie sollte die „Entwicklung der modernen Architektur nach der dynamisch-funktionellen Seite hin"[177] zum Ausdruck bringen. Stringent führte die Exposition Exemplare ausschließlich einer neuen Baukunst vor, deren Form als unmittelbares Resultat der Organisation funktionaler Bedürfnisse präsentiert wurde. Auslassungen waren damit unvermeidlich, ja gewollt.[178]

Von der *Internationalen Architekturausstellung* sind nur vier Fotografien erhalten geblieben. Sie finden sich in einem der Fotoalben, die auf Gropius' Anregung zusammengestellt wurden, um typische sowie qualitativ hochwertige Arbeiten des Bauhauses in den Weimarer Jahren zu dokumentieren. Dieses systematisch geführte Abbildungsarchiv sollte die Leistungen der Schule und im Bauhausalbum *Ausstellung 1923* auch ihre Exposition bezeugen. Finden sich in den Sammelbüchern vor allem Darstellungen einzelner Produkte, wird in den vier Fotografien zur Architekturschau das Ausstellungsgefüge (Abb. 3.2.1-3.2.4) festgehalten. Bilder dieses Aufbaus sind selten, auch von anderen Expositionen der damaligen Zeit. Meist wurden nur Nahaufnahmen der ausgestellten Dinge angefertigt. Solche zeigen aber nicht die Räume, Sockel und Rahmen, welche die Objekte erst in Szene treten lassen. Vernachlässigt wird folglich mit solchen Fotografien, dass der Gegenstand an sich noch keine Ausstellung ausmacht. Ausstellungen bedürfen ihrer Ausstellungsarchitekturen.

Die erste Abbildung aus dem Bauhausalbum hält die Situation fest, mit welcher der Besucher in die Exposition eingeführt wurde. Schritt er die Stufen des elliptischen Treppenaufgangs im Kunstschulgebäude empor, stand er unmittelbar im Flur des ersten Obergeschosses einer Zusammenstellung von verschiedenen Modellen, Fotografien und Zeichnungen gegenüber. Dies stellte sicherlich keine optimale

177 Brief von Walter Gropius an Ludwig Mies van der Rohe, 4. Juni 1923. Zitiert nach Winkler, „Das Staatliche Bauhaus und die Negation der klassischen Tradition in der Baukunst", S. 275 f. Der Begriff der Bauausstellung wird hier missverständlich verwendet. Gemeint war eine Architekturausstellung, die an dieser Stelle ohne errichtete Gebäude auskommen musste.

178 Adolf Behne kritisiert in seinem Kommentar zur *Internationalen Architekturausstellung* etwa das Fehlen der Wegbereiter der Moderne wie Adolf Loos, Henry van de Velde oder Hendrik Petrus Berlage. Ihre Arbeiten finden jedoch später in Gropius' Bilderbuch einen Platz, vermutlich in Reaktion auf diese Kritik. Vgl. Adolf Behne, „Die Internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar", *Bauwelt* Nr. 37 (1923): S. 533. Auffällig ist auch, dass keine Arbeiten von Architekten wie Hugo Häring, Adolf Rading oder Hans Scharoun auf der Exposition zu sehen waren. Ihre Vorstellungen moderner Baukunst entsprachen vermutlich nicht dem Einheitsbild, welches Gropius vermitteln wollte. Vgl. dazu auch: Bushart, „Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens", S. 209 ff.

Abb. 3.2.3: Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung*, Ansicht Siedlungsplanung im Gesamten, 1923.

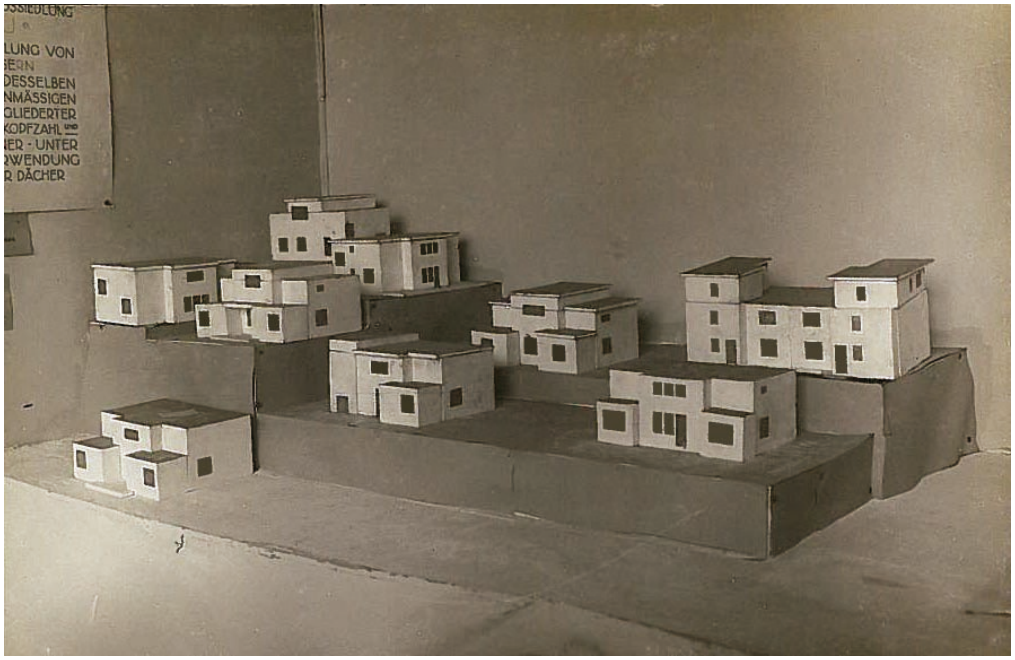


Abb. 3.2.4: Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung*, Ansicht Siedlungsplanung im Detail, 1923.

Ausstellungslösung dar, bedenkt man nur den geringen Lichteinfall in den Korridoren des von Henry van de Velde errichteten Gebäudes.[179] Andererseits konnte der Besucher somit kaum an der Präsentation moderner Architektur vorbei, gehörten doch die Haupttreppe und jener Flur zu dem Weg, den so ziemlich jeder auf seinem Streifzug durch die *Große Bauhausausstellung* passierte. Daher entging dem Gast nicht das Modell von Ludwig Mies van der Rohes Bürohaus in Eisenbeton oder das seines Glashochhauses, auf dem Bild zu sehen auf der linken Seite. Ein weiteres Modell stand auf einem Sockel an der anderen Wand, auf der Abbildung am Rand platziert und in seiner Gipsausführung weniger auffällig als das Hochhaus von Mies van der Rohe mit seiner glänzend spiegelnden Oberfläche. Wer aber mit der Raumsituation im ersten Obergeschoss vertraut ist, erkennt, dass sich dieses vermeintlich unscheinbarere Modell genau dem Treppenhaus gegenüber befand. Damit rückte es dem Besucher, vom Erd- oder zweiten Obergeschoss kommend, als erstes in den Blick und war in diesem Flur, der sich sonst besonders durch Dunkelheit auszeichnet, am hellsten Ort platziert. Es handelte sich um einen Wettbewerbsentwurf für den Tower der Chicago Tribune, 1922 eingereicht durch das private Baubüro Gropius. Blieb das Modell damals ohne Auszeichnung und Würdigung, stand es ein Jahr später optimal ausgeleuchtet ganz am Anfang der *Internationalen Architekturausstellung.* Die Anordnung sollte damit die Wahrnehmung jenes Entwurfs bestimmen.

Es scheint offensichtlich, dass es mit dieser Standortfestlegung nicht allein um eine Positionierung des Bauhauses ging. Hervorgehoben wurde im internationalen modernen Baugeschehen auch der Architekt Gropius. Damit erfüllte das Ausstellen seine Aufgabe, nicht nur Exponate zu zeigen, sondern mit der Anordnung im Ausstellungsraum auch eine Botschaft zu vermitteln, nämlich: Gropius und sein Bauhaus standen mit ihrer Auffassung moderner Architektur nicht alleine, sondern waren eingebettet in eine internationale Bewegung, die eine ganz ähnliche und – wie Gropius es nannte – ihrer Zeit angepasste Baukunst hervorbringen wollte.

Die besondere Rolle Gropius' zeigt sich auch auf den übrigen erhaltenen Fotografien der Schau. Abbildungen 3.2.2 und 3.2.3 lassen in Ansätzen für den heutigen Betrachter die Situation in den Weimarer Ateliers, die man für die Exposition zu Ausstellungsräumen umfunktionierte, nachvollziehen:

179 Der für eine Architekturausstellung sicherlich besser geeignete Oberlichtsaal war durch eine Exposition von Erzeugnissen der Werkstätten Weberei, Tischlerei, Metallwerkstatt, Töpferei und Druckerei belegt. Auch davon existiert eine fotografische Aufnahme in den Bauhaus-Alben.

Auf Sockeln wurden verschiedene Modelle platziert, in Rahmen Fotografien und Zeichnungen an die Wände gehängt. Diese Ausstellungsarchitekturen machten aus teils einfachen Entwürfen Exponate, die ihren Besucher zum Betrachten aufforderten. Durch Trennwände geschaffene Kojen gliederten die großen Ateliers in kleinere Räume und ließen eine Unterteilung sowie Ordnung der Stücke zu[180]. Sie leiteten, ja zeigten dem Gast den Weg durch die Exposition – manchmal subtil durch die Einrichtung des Ausstellungsraums, manchmal sehr direkt mit einem Pfeil, wie der, der auf die Ateliertür deutete (Abb. 3.2.3). Die Arbeiten sortierten sich vermutlich nach Themengruppen und Autoren. So sind in Abbildung 3.2.2 überwiegend Werke von Gropius zu sehen, wie die Musterfabrik auf der Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbunds, das Faguswerk aus Aalfeld oder der Umbau des Stadttheaters in Jena. Abbildung 3.2.3 zeigt die Siedlungsplanung sowie die Entwurfsstudien für Einfamilienhäuser, die am Bauhaus rund um die Konzeption für das Haus Am Horn entstanden sind,[181] welches man anlässlich der Gesamtschau errichtete. Die Architekturausstellung diente auch der Einordnung des Versuchsgebäudes, das bei den Besuchern und in der Presse Diskussionen provozierte. Ein Modell findet sich ganz rechts der Abbildung. Es ging auf einen Entwurf des Malers Georg Muche zurück, welcher wiederum vom Büro Gropius in eine baureife Form gebracht wurde. Auf der Fotografie zeigen sich zudem Muster von alternativen Ideen, die im Wettbewerb für die Bebauung Am Horn eingereicht wurden. In Abbildung 3.2.4 wird eine Auswahl en détail präsentiert: Modelle zu Serienhäusern von der Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses. Sie stellen die Variabilität desselben Grundtyps dar, eine Umsetzung von Gropius' Prinzip des „Baukastens im Großen". Dies belegt seinen Einfluss auf die nachwachsende Architektengeneration. Doch vergleicht man jene hölzernen Häuser mit den Modellen von Mies van der Rohe oder Gropius selbst (Abb. 3.2.1), so lässt sich deutlich der qualitative Unterschied in Ausführung und Material erkennen.

Ähnliche Differenzen kann man beim Vergleich der Präsentationsmedien auf Abbildung 3.2.2 und 3.2.3 erfassen. Während die Architekturabteilung am Bauhaus mit Zeichnungen und Modellen die neuen Vorstellungen von Architektur darboten, konnte Gropius Fotografien errichteter Baukunst vorweisen.

180 Behne hätte sich dabei eine geschicktere Anordnung und Beschriftung gewünscht: „Gliederung, durch Zusammenfassung und Trennung, durch Platzanweisung und durch knappe, auf das Entscheidende hinweisende Kapitelüberschriften [hätten] zu einer überzeugenden Mitteilung werden [können]." Behne, „Die Internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar", S. 533.

181 An der Wand hängt die Planzeichnung des Siedlungsgeländes von Farkas Molnár. Von ihm stammt auch das Modell auf der linken Seite, ein Alternativentwurf zum tatsächlich errichteten Haus Am Horn.

Die Auswahl der Darstellungsträger, getätigt von ihm selbst, ließen ihn noch deutlicher hervortreten. Dies legt Zeugnis davon ab, dass eine Ausstellung für einen Architekten nicht zuletzt ein Akt der Selbstdarstellung ist. In den Kojen, die die Ergebnisse seines Baubüros präsentierten, zeigten sich Lichtbilder aller bekannten Werke, die er bis dahin zusammen mit Adolf Meyer geschaffen hatte. Somit war er nicht mehr abhängig von Mitteln, die sein Erdachtes veranschaulichen konnten. Die Fotografie diente ihm dazu, seine tatsächlich gebaute Architektur in den Ausstellungsraum zu transportieren.

Auf diesem Weg gelang es, mit den Ablichtungen – aber auch mit den Zeichnungen oder den Modellen – eine Unmöglichkeit zu ermöglichen: Baukunst in einem solch knapp bemessenen Ausstellungsraum zu präsentieren wie dem in Weimar. Die Größe der Architektur versperrte sich jenem und einmal errichtet, war sie – in der Regel – an einen speziellen Ort und an eine bestimmte Zeit gebunden. Gropius' Faguswerk ließ sich nicht von Aalfeld nach Weimar und schon gar nicht in das Kunstschulgebäude versetzen. Für das Ausstellen war eine Übersetzungsleistung von Nöten: Architektur wurde in einem anderen Medium eingefangen, um sie ausstellbar zu machen. So fertigte man aus ihr ein Ausstellungsding – in Miniaturform oder als zweidimensionale Ablichtung eines dreidimensionalen Objekts.

Eine Herausforderung stellte es ebenso dar, Baukunst, die noch nicht oder nicht mehr existent war, in eine Exposition zu überführen; man denke nur an Gropius' Chicago Tribune Tower, der über den Status eines Wettbewerbsbeitrags nie hinauskam oder an seine Musterfabrik, die nach der Werkbundausstellung abgerissen worden war. Zeichnung und Modell machten aus einer nur erdachten oder schon zerstörten Architektur etwas optisch Nachvollziehbares. So wurden in der *Internationalen Architekturausstellung* zwischen die Fotografien tatsächlich bestehender Bauten architektonische Möglichkeiten gesetzt. Wie das Glashochhaus von Mies van der Rohe kündigten sie visionäre Projekte an und reihten sie in das ein, was schon im Rahmen des „neuen Baugeists" ausgeführt worden war.

Doch die Logik ihres Auftritts war nicht nur der Auswahl der ausstellenden Architekten, sondern auch den Vermittlungsmedien geschuldet, ja sie wurde von ihnen produziert. So präsentierten etwa die in Weimar aufgehängten Architekturfotografien nur moderne Bauten, diese aus der immer wieder gleichen Perspektive und stets in Schwarz-Weiß gehalten. Sie schufen damit eine Einheitlichkeit, die zur Stringenz und Zuspitzung der gewollten Aussage beitragen sollte. Die Fotoaufnahmen suggerierten nur, ein objektives Abbild zu liefern. Faktisch konnten sie dies schon rein technisch nicht lösen. Weder war es dem Bild möglich, die Dimensionen des Gebäudes einzufangen, noch sein Gebundensein an die Zeit.

Die Fotografie blieb eine Momentaufnahme, die eine bestimmte Ansicht präsentierte – sowohl in der Ästhetik als auch in der Anschauung.

Auch von einer Ausstellung lässt sich immer nur ein Augenblick festhalten. Als temporäres Ereignis geht sie vorüber. So ist es von besonderem Interesse, zu beobachten, was ihre Fotografien von der Gesamtbegebenheit ablichteten, was sie von der Exposition bewahrten.

Auffällig an den vier Abbildungen aus dem Bauhausalbum ist die Auswahl der im Bild eingefangenen Ausstellungsbereiche und der dort zu identifizierenden Autoren der Arbeiten. Es existieren nur wenige gesicherte und konkrete Informationen zu den gezeigten Entwürfen und Modellen; besonders, da die fotografischen Nachweise fehlen. Es wird angenommen, dass zehn der Arbeiten aus Holland stammten, sieben aus der Tschechoslowakei, sechs aus Frankreich, eine aus Dänemark, ein bis zwei aus den USA, 14 von deutschen Architekten sowie weitere 21 Arbeiten von Gropius und dem Bauhaus.[182] Hervorzuheben ist an dieser Aufzählung die verhältnismäßig hohe Präsenz von Zeichnungen, Fotografien und Modellen aus dem Kontext der Schule sowie des Baubüros Gropius. Die Ausstellungsmacher bedienten sich besonders ihres eigenen Fundus aus Objekten – oder die von deutschen Baukünstlern mit ähnlicher Auffassung, stammten doch die meisten aus Gropius' Berliner Bekanntenkreis.[183] Sicherlich lag diese Auswahl auch an der Verfügbarkeit der Arbeiten. Bei ausländischen Architekten gestaltete sich das Beschaffen der Zeichnungen oder Fotografien häufig schwierig.[184] So stellte diese Zusammenstellung moderner Architektur eine beachtliche Leistung dar, über die der Kunst- und Architekturkritiker Adolf Behne schrieb: „Noch nirgends war es bisher möglich, sich so gut über den Stand der Baukunst in Europa zu unterrichten."[185] Nichtsdestotrotz ist es nicht das Kunststück des Zusammentragens dieser Ausstellung gewesen, das man im Bauhausalbum festhielt. Obwohl auch Werke von schon damals äußerst namhaften

182 Vgl. Klaus-Jürgen Winkler, Hrsg., *Bauhaus-Alben*, Bd. 4 (Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2009), S. 15. Eine Rekonstruktion der vermuteten Arbeiten findet sich in Winkler, „Das Staatliche Bauhaus und die Negation der klassischen Tradition in der Baukunst", S. 280. Gropius war besonderes interessiert an der holländischen Architektur, die er zuvor in einer Berliner Ausstellung zu sehen bekommen hatte. So nahm er Kontakt zu Oud auf, der gemäß einem Brief weitere Baukünstler vermittelte und selbst an der Weimarer Exposition teilnehmen wollte. Von Devětsil, einer tschechisch-slowakischen Vereinigung von Avantgardekünstlern, erbat sich Gropius eine Zusammenstellung von Arbeiten. Durch weitere Korrespondenzen, auch über Behne, kam der Kontakt zu anderen Baukünstlern wie Le Corbusier zustande. Vgl. Ebd., S. 276 f.

183 Vgl. Ebd., S. 280.

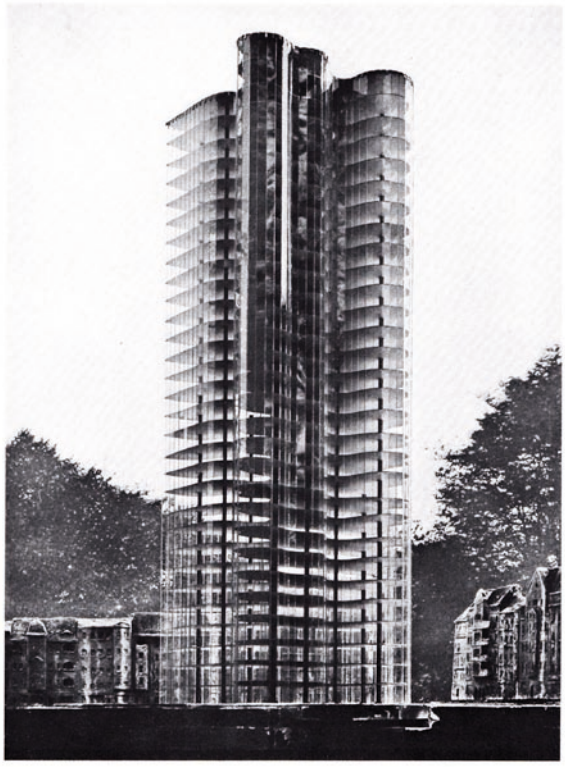
184 Gropius war an Arbeiten aus Sowjetrussland interessiert. Die Bemühungen, Werke von russischen Architekten auszustellen, scheiterten. Vgl. dazu: Ebd., S. 276.

185 Behne, „Die Internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar", S. 533.

Architekten wie Le Corbusier oder gar des Amerikaners Frank Lloyd Wright präsentiert wurden, zeigen die vier Aufnahmen fast ausschließlich Arbeiten der Weimarer Protagonisten. Sie geben darüber Aufschluss, was vonseiten des Bauhauses von dem Expositionsereignis konserviert werden sollte und somit bis heute erinnerbar ist: Es waren die eigenen Arbeiten. Der Versuch einer Rechenschaftslegung in der breiten Öffentlichkeit schritt daher als Ziel weit über die Ausstellung und ihre Zeit hinaus.

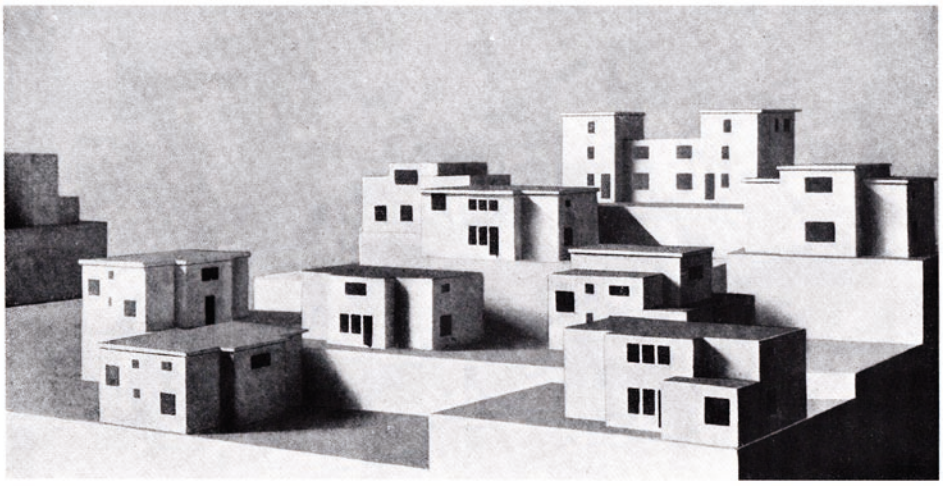
Anders hingegen gestaltete es sich im Bilderbuch *Internationale Architektur*, das zwei Jahre nach der *Großen Bauhausausstellung* und dem dringlich gewordenen Umzug der Schule von Weimar nach Dessau[186] publiziert wurde. Nichts von der tatsächlichen Ausstellungssituation hat es in dieses Werk geschafft, allein Entwürfe sowie Fotografien von erbauter Architektur oder Modellen ließ Gropius abdrucken. Es ist anzunehmen, dass viele der Bilder aus dem Kontext der Ausstellung stammten, ja mit den damals präsentierten Objekten identisch waren. Einige der Abbildungen wurden jedoch ersetzt oder ergänzt, besonders in der zweiten Auflage von 1927. Von der Sammlung im Bilderbuch direkt auf das Arrangement der Exposition zu schließen, ist kaum möglich. Aufgrund dieser Unsicherheit wird sich die Untersuchung auf die Motive in der Veröffentlichung konzentrieren, die aus den vier Fotografien der Ausstellung bekannt sind. Was blieb gleich und wo haben sich Verschiebungen ergeben?
Mies van der Rohes Glashochhaus ist als fotografiertes Modell Bestandteil der Publikation (Abb. 3.2.5), während sein Entwurf zu einem Bürohaus als Zeichnung abgebildet wurde. Nicht nur die Medien des Darstellens unterscheiden sich in Buch und Ausstellung voneinander. Auch die Verfahren, wie man das gleiche Modell präsentierte, weichen voneinander ab. Das Hochhaus in der Veröffentlichung wurde vor eine Rückwand mit Umrissen von Bäumen gesetzt und in eine Umgebung aus modellierten Berliner Mietshäusern eingefügt. In der Exposition ist zwar ein Teil dieser Gebilde ebenso mit dem Modell gezeigt worden, doch im Wesentlichen wurde der Umraum durch den Flur des Weimarer Kunstschulgebäudes bestimmt. Es scheint, als wäre im Buch der erdachte Turmbau in das passendere Setting eingesetzt worden. Die geradezu schäbigen, ja mickrigen Mietshäuser dienten dem Architekten als Vergleichsobjekt, um seinen innovativen Ansatz in Material, Konstruktion, Ausführung, Form und Höhe hervorzuheben.

186 Die nicht zuletzt als Rechenschaftslegung konzipierte *Große Bauhausausstellung* hatte nicht den erhofften Eindruck hinterlassen können. 1924 kürzte die neu gewählte Regierung des Landes Thüringen die Mittel der Schule so weit, dass ein Betrieb in Weimar aussichtslos erschien. Der finanziell desolate Zustand erzwang den Umzug. Vgl. dazu: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933* (Köln: Benedikt-Taschen-Verlag, 1993), S. 113 f.



MIES VAN DER ROHE, Berlin, – Modell zu einem Hochhaus in Eisen und Glas. 1921

Abb. 3.2.5: Ludwig Mies van der Rohe, Modell zu einem Hochhaus in Eisen und Glas, 1921.



Architekturabteilung des Staatl. Bauhauses, Weimar (Leitung W. Gropius). – Modelle zu Serienhäusern. Variabilität desselben Grundtyps durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen. Grundgedanke: Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität. 1921

Abb. 3.2.6: Staatliches Bauhaus, Modelle zu Serienhäusern, 1921.

Die Aussage will mit Hilfe der Gestaltung der Umgebung klar formuliert sein: Die neue Bauweise werde es erlauben, dass die Fassade nicht mehr stützendes Element ist und damit komplette Transparenz sowie Helligkeit in den Räumen zulassen. Und Türme sollen in den Himmel wachsen können, höher als Bäume oder die Mietskasernen es tun.

Doch wie aus dem vorangegangenen Kapitel ersichtlich wurde, kann das mehrmalige oder dauerhafte Betrachten eines Bilds zu dessen Tücke werden. Nicht selten zeigen sich dann Unstimmigkeiten in der Darstellung – auch in der Fotografie des Modells zum Hochhaus. Die Rückwand mit den im Vergleich zu den Wohnhäusern gigantischen Ausmaßen der Bäume hinterlässt beim längeren Beschauen eine Irritation. Das Größenverhältnis zwischen den verschiedenen Elementen passt nicht und gibt der ohnehin nur erdachten Architektur eine fantastische Komponente. Das macht es dem Betrachter schwer, ein Gefühl für die Höhe zu entwickeln. Was wurde hier zum Maßstab? Ist der Turm etwa fünfmal so groß wie ein mehrgeschossiges Mietshaus oder hat er die doppelte Abmessung eines Baums? Schlussendlich hindert der Zeigemodus mit den untereinander nicht stimmigen Vergleichobjekten daran, sich die Dimensionen des geplanten Gebäudes und damit die architektonische Idee als realen Bau vorstellen zu können.

Einzug in das Bilderbuch haben auch die Modelle zu den Serienhäusern aus der Architekturabteilung des Staatlichen Bauhauses gehalten (Abb. 3.2.6). Ein genauer Blick lässt erkennen, dass die Gebäude und ihre Anordnung auf den verschiedenen Quadern nicht exakt denen in der Exposition entsprechen. Trotz Ähnlichkeiten haben sich Verschiebungen ergeben – ganz im Sinne der Gestalter, ließe sich sagen. Denn im Bilderbuch heißt es in den Unterzeilen: „Variabilität desselben Grundtyps durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen. Grundgedanke: Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität.“[187] So frei wie die Häuser nach dem Prinzip eines Baukastens gestaltbar sein sollen, so unterschiedlich könne auch die Umgebung aussehen, in der sie errichtet werden. Um dies zu veranschaulichen, wurde im Gegensatz zum Modell Mies van der Rohes auf eine Einordnung in einen konkreten Umraum verzichtet. Die verschiedenen Klötze stellen die Abstraktion einer beliebigen Landschaft dar. Diese wird, das gilt es zu unterstreichen, entsprechend der gängigen Architekturvorstellung, ebenfalls in rechtwinklige Blöcke gerastert. Darüber hinaus haben die Quader eine weitere Funktion:

187 Gropius, *Internationale Architektur*, S. 103.

Sie sind Elemente der Ausstellungstechnik. Wie beim Baukastenprinzip lassen sie sich in unterschiedlicher Kombination für Präsentationen in anderen Expositionen verwerten, mit immer wieder neuen Höhenunterschieden. Sie sind nicht nur Körper, um eine Landschaft zu simulieren, sie erfüllen zudem die Aufgabe von Podesten.

Bei der dichten Ansammlung verschiedener Einzelhäuser ist es in Expositionen ratsam, diese nicht auf gleicher Ebene zu platzieren. Sonst kommt es zu visuellen Überlappungen; die vorderen Modelle verstellen den Blick auf die hinteren und erlauben dem Betrachter nicht, die Gesamtkomposition sowie ihre Einzelelemente beschauen zu können. In einer Ausstellungssituation, wie Abbildung 3.2.4 sie zeigt, wird dies umso dringlicher. Denn mit der Anordnung einer solchen Häufung von Objekten in einer Raumecke ist der Zugang von nur wenigen Seiten möglich und damit manche Perspektive versperrt. Was für die Holzhäuser in der Weimarer Ausstellung gilt, trifft noch deutlicher auf ihre Pendants im Bilderbuch zu. Es lässt sich als Betrachter nur der Standpunkt einnehmen, den der Fotograf festgelegt hat. Der Status des gezeigten Objekts hat sich verändert: Aus dem Modell ist eine fotografische Aufnahme geworden.

Damit kommt es zu einer Kette von Übersetzungsleistungen: Ist ein Gebäude zu groß, um es im Weimarer Korridor des Van-de-Velde-Baus ausstellen zu können, muss es in verkleinerter Form in den Expositionsraum überführt werden. Lässt sich ein dreidimensionales Modell nicht in einem Buch präsentieren, so fotografiert man es und macht es damit zum platten Ding – mit den Vorteilen verknüpft, dass es mobiler als die Architektur oder sein Modell ist, sich einfacher und weiter streuen lässt und betrachtbar bleibt, unabhängig davon, ob ein Gebäude längst abgerissen oder eine Ausstellung schon geschlossen wurde. Architektur und ihre Übersetzungen sind demzufolge nicht getrennt voneinander zu betrachten, sondern sie sind aufeinander bezogen und müssen zusammengedacht werden. Sicherlich ist ein fortschreitender Prozess der Reduzierung im Gange, doch damit zeigt sich Baukunst dem Betrachter teils besser als ein reales Gebäude, folgte man etwa Walter Benjamin: „Jeder wird die Beobachtung haben machen können, wie viel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar die Architektur, im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit."[188]

Der Modus des Reduzierens bestimmt die gesamte *Internationale Architektur*. Deutlich wird dies etwa

188 Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie (1931)", in *Texte zur Theorie der Fotografie*, hg. von Bernd Stiegler (Stuttgart: Reclam, 2010), S. 264.

am Vergleich aus den Abbildungen 3.2.4 und 3.2.6: Im zweiten Lichtbild fehlt der konkrete Umraum. Damit ist nicht allein gemeint, dass die Quader nur eine abstrahierte Landschaft erzeugen, sondern dass der Hintergrund der Modelle keine Bestimmung des umgebenden Raums zulässt. In der Aufnahme aus der Ausstellung ist deutlich die Ecke des Ateliers zu erkennen, in der die Modelle auf ihre Podeste gesetzt wurden. Das angeschnittene Schriftstück an der Wand deutet an, welche Ausstellungsmedien die Serienhäuschen umgaben. Eine vergleichbare räumliche Zuordnung ist bei der Fotografie im Buch nicht möglich. Dort werden nur die Objekte selbst zu sehen gegeben. Das zeigt, dass Bilder nicht allein reduzieren, sie produzieren auch: Sie stellen eine besondere Lenkung der Aufmerksamkeit ausschließlich auf das Darzustellende her.

Auf eine konkrete Umgebung wurde auch bei den übrigen Modellen in Gropius' Werk verzichtet. Die Methode des Freistellens spitzt sich sogar bei den dargestellten 14 Miniaturhäusern zu. Ein Beispiel dafür geben die Seiten 72/73 (Abb. 3.2.7). Zu sehen sind verschiedene Modelle von Gropius und Meyer.[189] Die ähnlichen Züge sind Ausdruck ihrer Architektursprache. Übereinstimmungen finden sich ebenfalls in der Präsentationsweise. Alle Fotografien zeigen ausschließlich *ein* Haus; manche wurden aus der Untersicht aufgenommen, andere aus der Vogelperspektive, was den Modellabbildungen in ihrer Abfolge im Buch Dynamik verleiht. Vermutlich wurden sie angeleuchtet, um durch den entstehenden Schattenwurf die Plastizität herauszuarbeiten und sie so selbst auf dem Foto vorstellbar zu machen. Dadurch scheint jedes Modell ganz nah zu sein, als könnte man es berühren. Dieses erzeugte Hervortreten wird durch das Pechschwarz des Hintergrunds unterstützt, das jegliches mögliche Andeuten eines Umraums verschlingt. Die Intensität ergibt sich durch ein dahintergehängtes dunkles Tuch[190] oder ist Resultat einer Retusche. Der dadurch entstehende Hell-Dunkel-Effekt soll den Ausdruck und so die Klarheit und Eindringlichkeit der vorgestellten Ideen von moderner Architektur verstärken. Damit erinnern die Ablichtungen an die Stilllebenmalerei, an ihre Nahsichtigkeit, ihre Vorliebe für ein genaues Anordnen der Dinge und die Isolierung der einzelnen Objekte.

189 Das untere Serienhaus von Seite 72 war schon auf der Weimarer Exposition gezeigt worden; siehe Abbildung 3.2.3.

190 Über diese Praxis schreibt der Fotohistoriker Michel Frizot: „Wenn man ein schwarzes Tuch hinter dem Schaft einer Marmorsäule auf der Akropolis drapiert, stellt man einen Kontrast her, der das Objekt durch das Licht, das es anstrahlt, umgrenzt; man definiert das Feld der Herauslösung aus der Umwelt, und man versucht, jede Konkurrenz in der Nähe dieses Objekts auszuschalten, indem man das umgebende Feld verdunkelt." Frizot, „Das fotografische Leben der Dinge", S. 15.

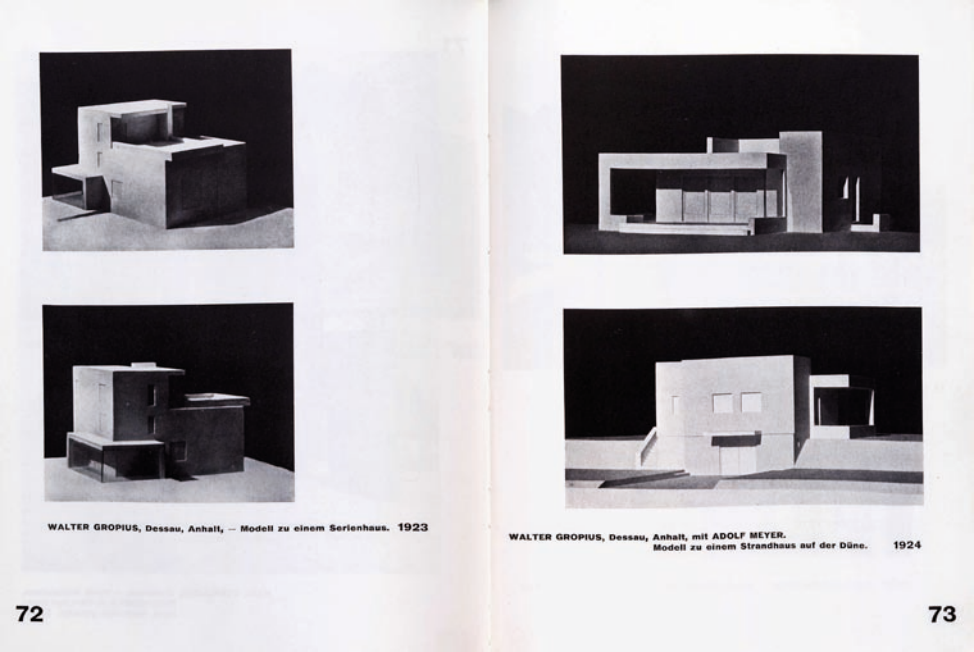


Abb. 3.2.7: Modelle von Walter Gropius und Adolf Meyer, 1923/24.

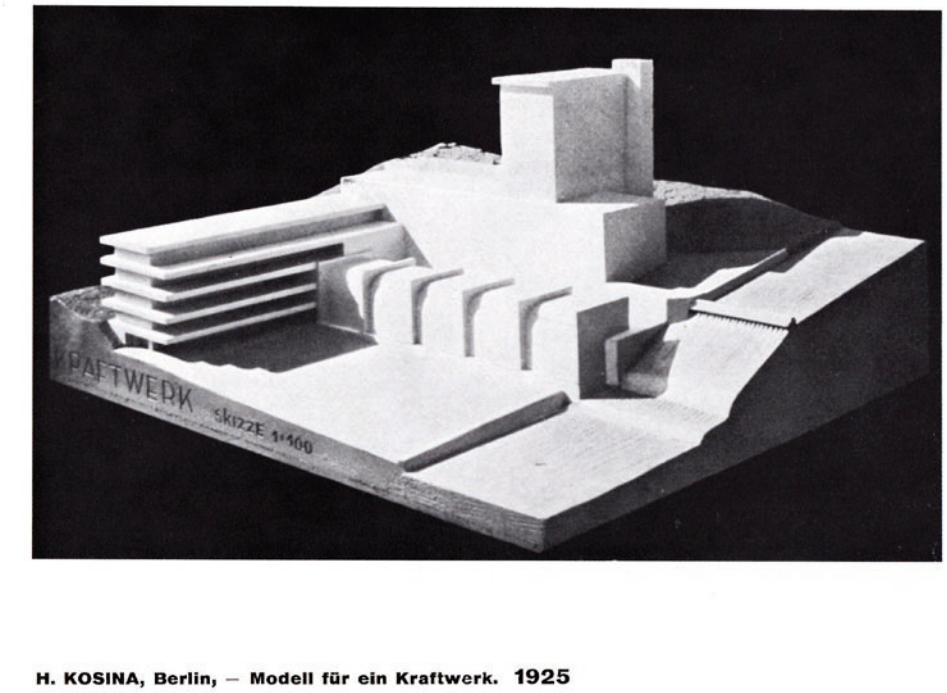


Abb. 3.2.8: Heinrich Kosina, Modell für ein Kraftwerk, 1925.

Gleichsetzen lassen sich das Stillleben und die Modellfotografie allerdings nicht. Zwar nutzen beide ähnliche Mittel der Aufmerksamkeitssteigerung, doch gebraucht die zweite Abbildungsform keine Objekte des täglichen Lebens, keine Bagatellen, die nun in Erscheinung treten. Das Modell ist von vorneherein zur Darstellung einer architektonischen Vorstellung gedacht; es ist ein Zeigeobjekt, eine Veranschaulichungshilfe, die sich nicht auf einem einfachen Tisch, sondern meist auf einem Podest befindet, um zum Beschauen aufzufordern. Das bedeutet jedoch auch, dass sich der Betrachter in einem angemessenen Abstand und damit eben nicht in nächster Nähe zum Modell befinden kann.

Das Freistellen spitzt sich auf den Aufnahmen zu, bei denen die Nachbearbeitung der Fotografie soweit ging, das Podest vollständig herauszuschneiden. In Heinrich Kosinas abgelichtetem Modell für ein Kraftwerk etwa (Abb. 3.2.8) ist durch das tiefe Schwarz, das es zu allen Seiten hin umgibt, nicht ersichtlich, in welcher Form von räumlicher Gegebenheit es zu finden ist. Der Umraum wurde vollständig ins Dunkle getaucht, das Modell scheint im Nichts zu schweben. Diese düstere Leere hält den betrachtenden Mensch auf Distanz, verweigert ihm den Eintritt zu dem seltsam subtrahierten Raum und verwehrt ihm damit im Extremfall sogar den Zugang in jene moderne Vorstellung von Architektur. Der Vorgang des Reduzierens hat damit seinen Höhepunkt erreicht – jedoch auf die Gefahr hin, durch das künstliche Hervorheben der dramatischen Gegenständlichkeit des Objekts nicht nur den Umraum zu eliminieren, sondern auch den Betrachter gedanklich vom Gezeigten abzutrennen.

Jene Präsentationsweise wird im Buch besonders bei den Modellen von Gebäuden angewandt, die nur „Geahntes“[191] vorstellen, wie es Gropius formuliert; Ideen, denen es kaum gelang, zu mehr als einer Zeichnung oder einem Modell zu werden. Sie existierten nicht in Wohnbezirken oder Industrieanlagen, sondern waren für die Säle von Ausstellungen oder Wettbewerben gemacht und kamen über solche Räume selten hinaus. Anders gestaltete es sich jedoch bei den errichteten Bauten, die durch die Fotografie von ihrem realen Standpunkt in die Expositionen und Bilderbücher transportiert wurden. Mehr als die Hälfte der Abbildungen der *Internationalen Architektur* waren Bilder realisierter Bauprojekte.

Diese 59 Aufnahmen zielten darauf ab, mit Hilfe des Bildaufbaus dieser Auswahl internationaler Architektur eine besondere Bedeutung zu verleihen. Die leichte Froschperspektive, mit der fast alle

191 Gropius, *Internationale Architektur*, S. 9.

Ablichtungen, meist im Querformat, festgehalten wurden, sollten das Emporschauen zu dieser neuen Auffassung, Baukunst zu gestalten, unterstützen und den Gebäuden etwas Monumentales geben.[192] Ist ein Monument an einen speziellen Ort und seine Historie gebunden, lässt sich aus den Fotografien jedoch kaum eine Umgebung und damit eine räumliche wie zeitliche Zuordnung erschließen. Nur durch die Zeilen unter den Bildern kann man im Buch identifizieren, wo die Bauten stehen oder sich einst befanden.[193] Das entspricht ganz der Aussage, die Gropius treffen will: Moderne Architektur erstrecke sich über den Erdball und habe allerorts verwandte Gesichtszüge. Besonders die Zeichnungen wirken im Buch, unabhängig davon, dass jedes „Werk […] die Handschrift seines Schöpfers"[194] trägt, erstaunlich ähnlich. Obwohl die Baukünstler auf einer Reihe von Ländern verstreut waren, wiesen, den Abbildungen nach zu urteilen, die architektonischen Aussagen von Fragestellungen zu Bürobauten, Wohnsiedlungen oder Transitorten häufig Übereinstimmungen auf.[195] Doch diese Ähnlichkeit bringen nicht allein die Gebäude hervor, sondern auch die Anordnung innerhalb der *Internationalen Architektur*. Denn vorgestellt „wurde die behauptete Einheit anhand der Fotos, die wiederum nach formalen Gemeinsamkeiten zusammengestellt waren. Das Konglomerat von Kindergärten, Fabriken, Flughäfen, Garagen, Geschäfts- und Wohnhäusern, von Modellen, Zeichnungen und ausgeführten Projekten sollte den Anschein erwecken, als folgten alle Bauten den gleichen gestalterischen Prinzipien, unabhängig von Realisationsgrad, Funktion und Ort."[196]

Um die Aussage eines sich einheitlich entwickelnden „Baugeists" zu verstärken, entledigte man sich allem, was vom präsentierten Objekt ablenken oder das Zeigen der idealisierten Situation gefährden könnte. So beanspruchen die Gebäude in den Fotografien die volle Bildgröße. Allein der Architektur

192 Sechs Aufnahmen unterscheiden sich in ihrem Bildaufbau davon. Etwa bei der Ablichtung des Bauhausneubaus in Dessau, S. 22, der Fiatwerke in Turin, S. 38–39 oder des Sucharew-Markts in Moskau, S. 25 wurde die Architektur aus der Vogelperspektive, in Umgebung und ohne auffällige Retusche gezeigt. Aber auch dort versuchte man, das Gigantische und Neue der Baukunst darzustellen. Die Luftaufnahme des Bauhausgebäudes präsentiert die besondere Form der Anlage und lässt im Vergleich zu den Satteldachbauten der Umgebung die Innovation der Architektur erkennen. Die Ablichtung des Turiner Werks von oben betont die Ausmaße des Gebäudes und die besondere Finesse einer Autofahrbahn auf dem Dach. Der Moskauer Markt zeigt durch die Vogelperspektive, wie viele Stände durch die neuartige Holzkonstruktion einen Platz bekamen und damit massenhaft Kunden anlocken konnten. So blieb trotz anderer Perspektiven das Ziel aller Aufnahmen dasselbe: die Größe und Erhabenheit der neuen Architektur zu präsentieren.

193 Eine solche Unterscheidung unterlässt Gropius allerdings. Hinweise darüber, ob die Bauten noch existent sind oder nicht, gibt er nicht.

194 Gropius, *Internationale Architektur*, S. 7.

195 Vgl. dazu die verschiedenen Hochhausentwürfe aus Holland, Deutschland und Dänemark auf den Seiten 46 bis 50. Darunter befindet sich auch Gropius' Zeichnung für den Chicago Tribune Tower.

196 Bushart, „Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens", S. 212 f.

wurde Platz eingeräumt und die Aufnahmen, danach ausgerichtet, häufig nachträglich korrigiert. Besonders auffällig wird dies auf einer nun schon des Öfteren beschriebenen und vielfach bearbeiteten Ebene der Abbildungen: dem Hintergrund, insbesondere dem Himmel. Bei den meisten Fotografien im Bilderbuch ist dieser äußerst ausdrucksarm. Häufig wirken die Gebäude, als stünden sie nicht in freier Natur, sondern vor einer nahezu weißen Wand – ähnlich zu Bildern in einer modernen Ausstellungshalle. Der jeweilige Bau erscheint somit in seinen unterschiedlichen Grautönen und Schattierungen im Kontrast zu dem hellen, monotonen Hintergrund noch plastischer und detailreicher. Dieser verdächtig gleich bleibende Eindruck bei den zu unterschiedlichen Zeiten errichteten sowie an verschiedenen Orten situierten Gebäuden lässt auf eine Bearbeitung nahezu aller Fotos durch Retusche schließen. Kaum verwunderlich, denn Überarbeitungen der Bilder, wie „das Entfernen von störenden Elementen im Straßenbild wie Stromleitungen, Laternenpfählen, Hinweisschildern, Schattenwürfen und Bäumen, auch das Wegretuschieren von Menschen, das Bereinigen des Himmels, die Wahl der Bildausschnitte, das Aufhellen und Nachdunkeln oder Übermalen von Fassaden oder Flächen der Umgebung zählten zu den Standardeingriffen am Bild in der Zeit zwischen 1925 bis 1930“[197].

Einige dieser Methoden wurden ganz gewiss auch bei der Fotografie der Musterfabrik angewandt, die 1914 zur Kölner Werkbundausstellung aufgenommen wurde und über zehn Jahre später Einzug in das Bilderbuch hielt (Abb. 3.2.9). Gropius wird dabei eine Vielzahl von diversen Aufnahmen zur Vergnügung gestanden haben, war es doch sein eigener Bau. Trotzdem wählte er bei der Konzeption der *Internationalen Architektur* erstaunlicherweise eine Aufnahme, die nicht ganz so rein wirkt, wie sich in der Zusammenstellung des Buchs erwarten ließe. Ein genauer Blick zeigt im Vordergrund der Fabrik einen Schutthaufen und eine Schubkarre – beides hätte sich bei einer Nachbearbeitung sicherlich entfernen lassen. Gropius verzichtete allerdings darauf und druckte stattdessen ein Bild ab, auf dem das Gebäude zwar recht fertig zu sein scheint, aber die Spuren der letzten ausstehenden Bauarbeiten noch zu finden sind. Gerade weil die Retusche in der Architekturfotografie sich in den 1920er Jahren zu einer gängigen Methode entwickelte, ist diese Ablichtung so exzeptionell: Da die Nachbearbeitung an dieser Stelle eben nicht zum Einsatz kam.

197 Eva Maria Froschauer, *„An die Leser!“: Baukunst darstellen und vermitteln; Berliner Architekturzeitschriften um 1900* (Tübingen u.a.: Wasmuth, 2009), S. 194 f.

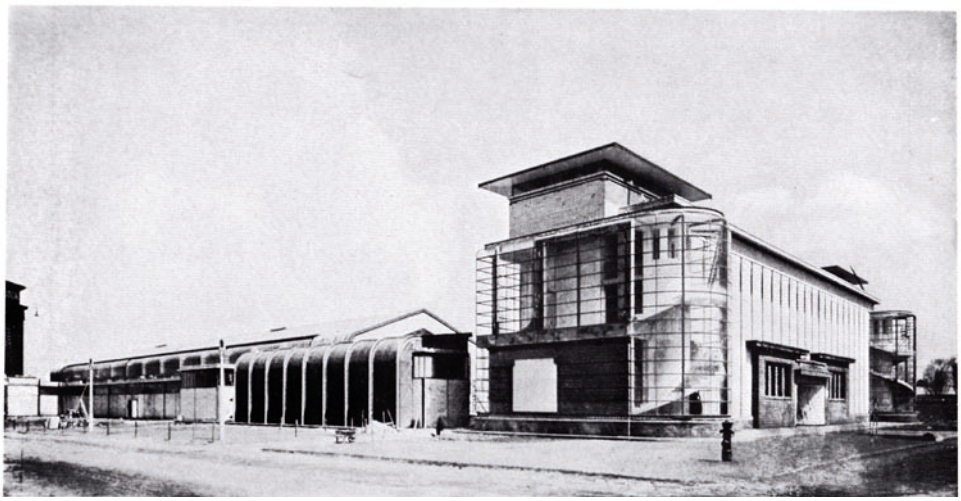


Abb. 3.2.9: Walter Gropius, Bürohaus und Fabrik auf der Werkbundausstellung, 1914.

Auf der Aufnahme wird ein besonderes Beispiel einer Ausstellungsarchitektur präsentiert. Sich des Dilemmas bewusst, dass sich ein raumzeitliches Erleben von Architektur durch in gerahmte Fotografien oder auf Sockel gestellte Modelle nicht herstellen lässt, wurde vom Ausstellungskomitee des Deutschen Werkbunds eine Musterfabrik als „gebautes Exponat" auf dem Außengelände beschlossen. Sie stellte mit der möglichen Erfahrbarkeit der neuen Architektur durch den Besucher eine Außergewöhnlichkeit dar. Ausschließlich für die Exposition wurde es als Zeigeobjekt errichtet, um nach Ende des zeitlich begrenzten Ereignisses wieder abgerissen zu werden. Es hat sich nie im Gebrauch bewährt. Seine Existenz reduzierte sich allein auf die Ausstellungsdauer. Trotzdem ist es nicht die Ausstellungssituation selbst, die in der Fotografie eingefangen wurde. Die Schubkarre im Bild markiert den Zeitpunkt der Aufnahme deutlich: Es handelt sich um einen Moment vor dem Ausstellen – einer, in dem ein Publikum noch nicht zugelassen ist.

Diese Zusammenstellung erinnert in seiner Eigentümlichkeit an Alexander Kochs Präsentation des Porzellan-Speise-Services in den *1000 Ideen* (Abb. 3.1.7). Der fehlende Stuhl versagte es dort dem Betrachter des Bilds, auch nur gedanklich der Tischsituation beizutreten. Ähnliches geschieht bei der Fotografie in Gropius' Bilderbuch. Der Betrachter kann kaum imaginieren, er stehe während der Ausstellung dem Gebäude direkt gegenüber. Das Gelände befindet sich merklich in einem Zustand, der für den Expositionsbesucher noch nicht zugelassen ist. Die Absenz des Stuhls in Kochs Bilderbuch oder das Zugegensein

der Schubkarre bei Gropius machen deutlich, wie Objekte in ihrem Fehlen oder ihrer Präsenz darüber mitbestimmen, inwieweit ein Bild erlaubt, sich in es einzufühlen oder der Beschauer auf Abstand gehalten wird. Sie sind in ihrer An- oder Abwesenheit imstande, zu einem Widerstand der Bilder gegenüber einem zu dichten Betrachten zu werden und damit auch zu einem Protest gegenüber Ankündigungen, wie sie aus den Vorworten von Koch und Gropius bekannt sind: sich durch Bilder mit der neuen Gestaltung von Wohnräumen oder Architektur tatsächlich vertraut machen zu können. Der Mensch wird aus der Welt des gezeigten Objekts herausgedrängt.[198]

Und somit erstaunt es kaum, dass auf der Fotografie der Musterfabrik keine Person zu sehen ist. Das liegt nicht zuletzt am ausgesuchten Zeitpunkt. Es ist ein Moment zwischen Errichten und Ausstellen; einer, der den Menschen nicht braucht: Keinen Menschen mehr, der das Gebäude errichtet und noch keinen, der die Exposition besucht – höchstens jemanden, der aufräumt; ein damals kaum abbildungswürdiges Motiv.

Tatsächlich wurde in der *Internationalen Architektur* bis auf wenige Ausnahmen auf die Anwesenheit von Menschen verzichtet. Die Blickfelder der Fotografien konzentrierten sich auf die Reproduktion der Bauwerke. Menschen galten dabei als optische Störfaktoren, die auf den Aufnahmen verschwinden mussten, da sie nicht im eigentlichen Sinne architektonisch waren.[199] Einer der wenigen Einzelfälle, in denen sie sich doch in Gropius' Bilderbuch finden, ist das Foto der Luftschiffhalle bei Orly von Eugène Freyssinet (Abb. 3.2.10); retrospektiv betrachtet, einem Meilenstein in der Historie des Betonbaus. Nur ein genauer Blick erlaubt, die Personen wahrzunehmen. 1923 wurde die Halle in der *Schweizerischen Bauzeitung* mit den „beträchtlichen Ausmasse[n] von 300 m Länge, 59 m lichter Höhe und 91 m Spannweite an der Basis"[200] beschrieben. Diese Dimensionen lassen sich für das betrachtende Auge kaum erschließen; besonders, wenn es der Laie ist, der auf das ihm fremde Gebäude blickt.

198 Und daran trägt nicht zuletzt auch das Ausstellen und Ablichten selbst seine Mitschuld, folgt man Frizot: „Beleuchten, Herauslösen, Ausschließen stellen, ausgehend von einem realen Ding, ein fotografisches Ding her. Das fotografische Bild ist eine neue Form des ‚Lebens' – in jedem Fall ein neuer ‚Stand der Dinge', eine neue Weise, Ding zu sein – für etwas, das nun verfügbar ist, auch wenn es sich nun außerhalb unseres Blickfeldes, nicht mehr in unseren Händen befindet, unserem direkten Zugriff entzogen ist: ein Leben, durch die Empfindlichkeit einer fotografischen Platte in eine andere Welt versetzt." Frizot, „Das fotografische Leben der Dinge", S. 15.

199 Vgl. Andreas K. Vetter, *Leere Welt: Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie* (Heidelberg: Manutius-Verlag, 2005), S. 133.

200 P.E.M., „Luftschiffhallen aus Eisenbeton in Villeneuve-Orly", *Schweizerische Bauzeitung* 82, Nr. 12 (1923): S. 154.

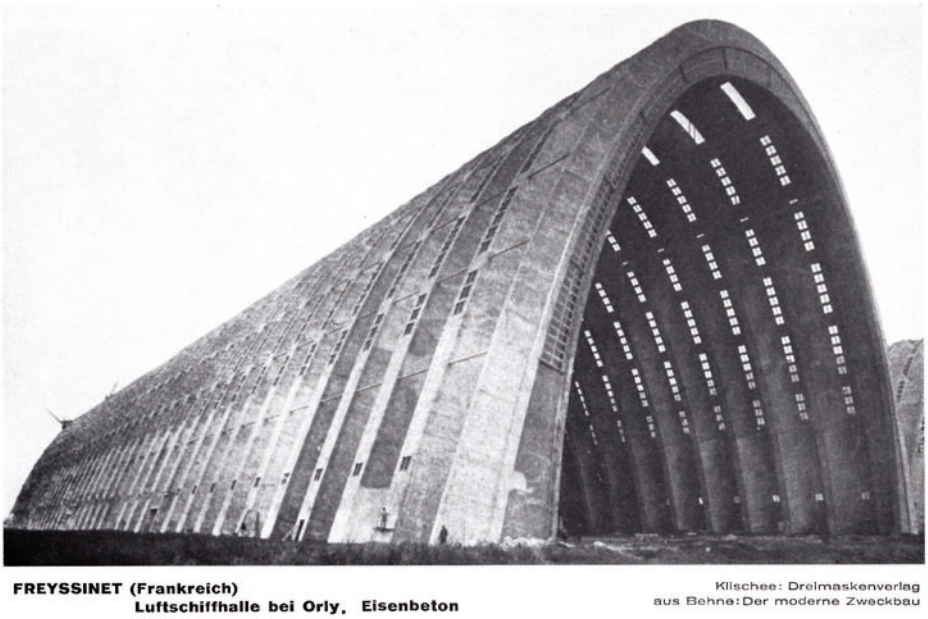


Abb. 3.2.10: Eugène Freyssinet, Luftschiffhalle, 1923.

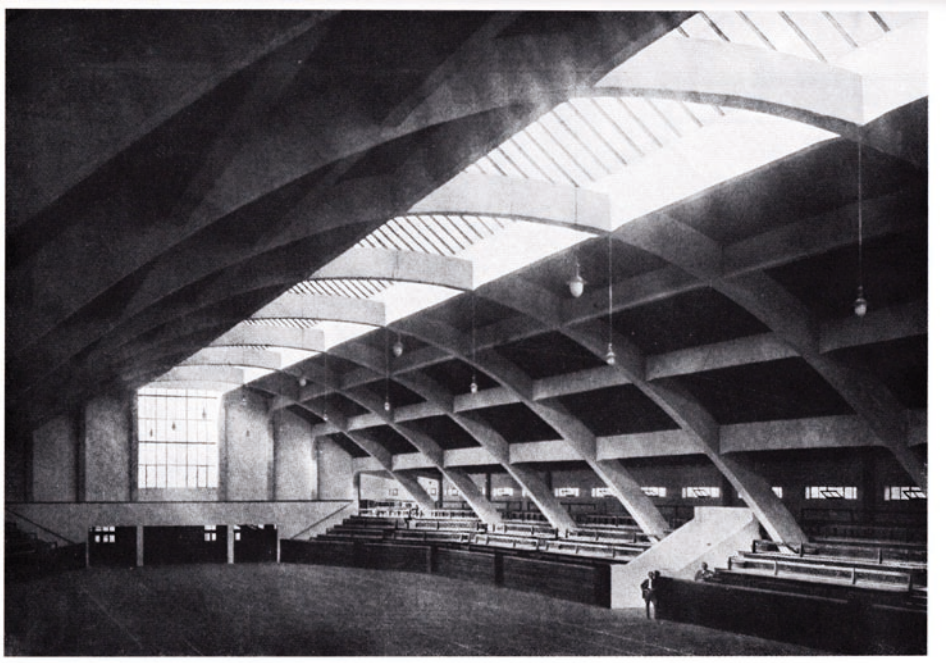
Abb. 3.2.11: Leipziger Hauptbahnhof, ohne Jahr.

Eine Ahnung davon zu vermitteln, ermöglicht allerdings der Vergleich. Hierzu dienen die abgelichteten Personen in ihrem winzigen Erscheinen gegenüber dem kolossalen Bau. Sie lassen sich nicht als individuelle Wesen wahrnehmen, sondern sind ähnlich den Kindern auf dem Dachgarten in Kochs *1000 Ideen* (Abb. 3.1.6) Funktionsträger. Waren sie dort lebendige Dekorationselemente im „hübschen Bildaufbau", treten die Personen vor der Luftschiffhalle allein auf, um als menschliche Maßbänder der Zurschaustellung architektonischer Größe zu dienen.[201] In beiden Fällen erhalten sie somit einen Objektstatus und fügen sich – trotz ihrer Anwesenheit – in die sonstige Menschenleere der Bücher ein. Bei der Aufnahme der Luftschiffhalle sind die Personen nicht in einem Moment eingefangen worden, in dem sie Tätigkeiten ausüben, für die das Gebäude gefertigt wurde. Es ist anzunehmen, dass sie dabei sind, es fertigzustellen. Damit liegt hier ein Verständnis von Architektur vor, das sich allein auf den Bau reduziert und nicht mit einem auf diesem bezogenen Handeln verknüpft ist. Den Gebäuden in den Bildern der *Internationalen Architektur* mangelt es an Betrieb: Auf den Gleisen des Leipziger Hauptbahnhofs steht kein Zug (Abb. 3.2.11), in Bruno Tauts Viehhalle (Abb. 3.2.12) findet sich kein Tier und auch beim Wohnhaus von Wright (Abb. 3.2.13) ist kein Wohnen erkennbar. Denn fehlt es bei den ersten beiden Abbildungen an den Objekten und Geschöpfen, die den Gebrauch zum Ausdruck bringen könnten[202], wurde in der letzten Fotografie auf die Ablichtung desjenigen verzichtet, der wohnt.

Aber selbst dort, wo zum einen Wohnhäuser und zum anderen Menschen aufgenommen wurden, scheitert das mögliche Nachvollziehen eines Wohnbetriebs. In der Ablichtung von J.B. Van Loghems Einfamilienhäusern (Abb. 3.2.14) sind die Personen in hinreichender Größe eingefangen worden, um als Individuen erkennbar zu werden. Nichtsdestotrotz macht auch das es nicht möglich, etwas über das Wohnen zu erfahren. Denn die Kinder in ihren weißen Kleidchen und das Dienstmädchen vor dem Haus sind nicht diejenigen, die man zur damaligen Zeit als Wohnende betrachtete; ihre Wertigkeit übertraf in der Wahrnehmung der Zeitgenossen, zugespitzt gesagt, kaum die von im Besitz befindlichen Dingen.

201 Diesen Eindruck erhält man in der *Internationalen Architektur* auch bei der Fotografie der Turbinenfabrik von Peter Behrens, S. 12 oder der Ansicht des Leipziger Hauptbahnhofs, S. 19. Einen ähnlichen Einsatz von Personen, die in Architekturfotografien neben imposanten Gebäude positioniert wurden, findet auch Eva Maria Froschauer: „Die Dargestellten sollten nicht nur Tiefe erzeugen, sondern vor allem auch die Monumentalität der Bauten beweisen, indem der Gegensatz Mensch/Architektur dadurch gesteigert erscheint, dass eine Schar kleiner Menschen vor dem mächtigen Bossierungen der Gemeinschaftsschule abgelichtet ist." Froschauer, *An die Leser!*, 2009, S. 197.

202 Als Ausnahme davon ließe sich im Bilderbuch die Teilansicht der Fahrbahnkurve der Fiat-Autofabrik mit Autofahrbahn auf dem Dach, S. 39 oder K. S. Mielnikows Markt in Moskau, S. 25 werten.



BRUNO TAUT, Berlin, – Inneres der Viehhalle in Magdeburg. Eisenbetonbau. 1922

Abb. 3.2.12: Bruno Taut, Viehhalle, 1922.

FRANK LLOYD WRIGHT, Chicago, – Städtisches Wohnhaus in Chicago. Südseite. 1906

Abb. 3.2.13: Frank Lloyd Wright, Wohnhaus, 1906.

Abb. 3.2.14: J. B. Van Loghem, Einfamilienhäuser, 1920/21.

Der Herr oder die Dame des Hauses wurden hingegen nicht ablichtet.

„Die ‚INTERNATIONALE ARCHITEKTUR' ist ein Bilderbuch der modernen Baukunst, " so führte Gropius sein Werk ein und eröffnete mit der Publikation die Reihe der Bauhaus-Bücher, die von 1925 bis 1929 insgesamt 14 Bände zählte. Bewusst entschloss er sich, diese Folge von Veröffentlichungen, die zur Kampagne für die neue Gestaltung, zum Mittel der Selbstdarstellung und zur Dokumentation der Wahlverwandtschaften der Schule zu externen Bewegungen wurde,[203] nicht mit Textbeiträgen einzuleiten. Ähnlich wie Koch nahm er sich des Genres des Bilderbuchs an und trug dazu bei, dass sich dieses

203 Im Unterschied zur *Internationalen Architektur* lieferten die folgenden Werke keine Überblicksleistungen, sondern vermittelten persönliche Auffassungen von Künstlern und Architekten; auch abseits des Bauhauses, wie von van Doesburg, Mondrian oder Malewitsch. Die Herausgeber Gropius und Moholy-Nagy verfolgten damit ein doppeltes Ziel, wie es Reyner Banham formuliert: „der Welt das ‚Bauhaus' zu erläutern und dem Teil der Öffentlichkeit, der am Bauhaus interessiert war, jene anderen Texte verfügbar zu machen, von denen sie glaubten, daß sie ihre Ansichten stützten beziehungsweise erweiterten." Reyner Banham, *Die Revolution der Architektur: Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter* (Braunschweig u.a.: Vieweg, 1990), S. 248.

zum wesentlichen Mittel der Darstellung, aber auch der Selbstlegitimierung modernen Bauens und ihrer Protagonisten entwickelte.[204]

Die *Internationale Architektur* galt es so zuzuschneiden, dass sie die erwünschte Wirkung beim breiten Laienpublikum erzielte. Dazu erwählte Gropius ausschließlich die Außendarstellung von Baukunst, sei es in der Fotografie, der Zeichnung oder im Modell. Damit schnürte er sich jedoch ein Korsett, das ihm nur eine sehr enge Architekturvermittlung ermöglichte. Gebäude waren nicht einseh- oder gar erlebbar und dadurch kam das Zeigen mit der selbst gesetzten Einschränkung an seine Grenze. Der Verzicht auf Grundrisse und Innendarstellungen gewährte dem Laien nicht die Vorstellung eines Zutritts zur neuen Architektur. Somit ließ sich diese nur bedingt vermitteln und verlangte in der Aufklärungsarbeit nach Ergänzung.[205]

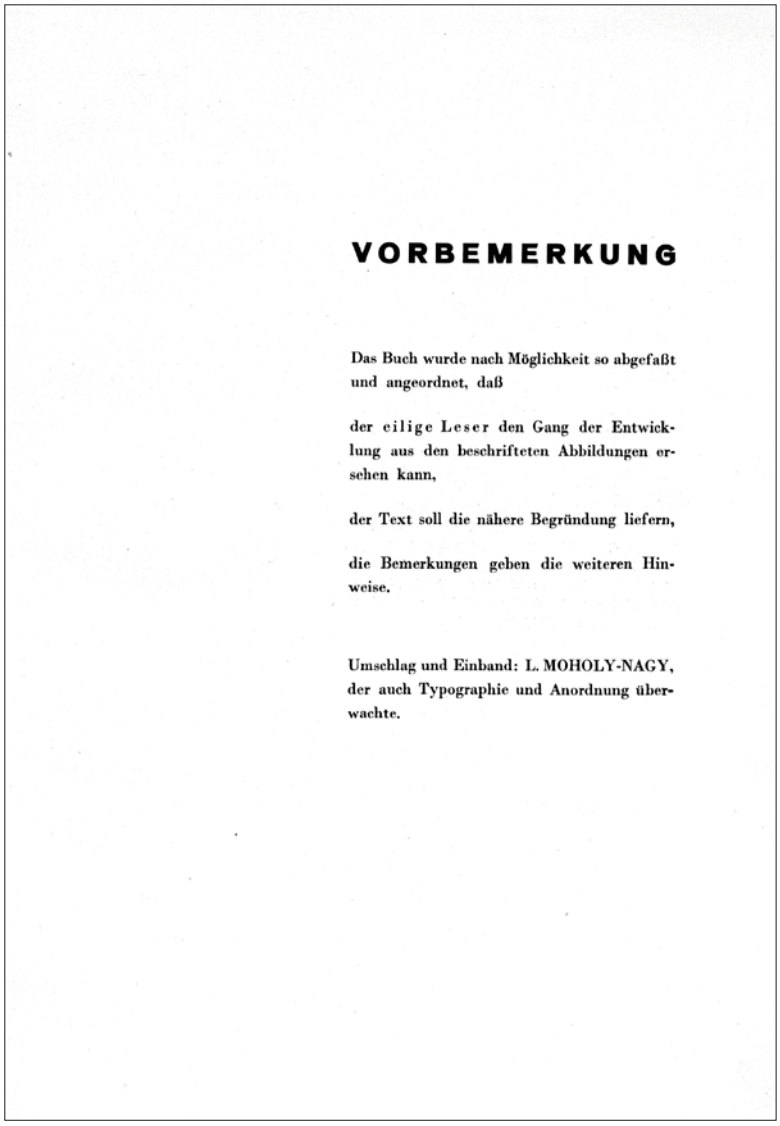
Ähnlich unvermittelbar ist heute die Ausstellungssituation von 1923. Ursache dafür sind nicht allein die wenigen hinterbliebenen Fotografien. Ein Grund liegt auch in den Momentaufnahmen, die vom Fotografen gewählt sowie von Gropius und seinen Mitarbeitern als würdig eingeschätzt wurden, um sie in den Bauhausalben festzuhalten. Sie lichten das Ausstellungsgefüge ab: die Exponate und ihre Ausstellungsarchitekturen. Allerdings sparen sie dabei ein entscheidendes Element aus: Keines der Bilder zeigt einen Menschen – erstaunlich, verlangt doch jedes Ausstellen nach einem Publikum. Damit gelingt es ihnen nicht, den Ausstellungsbetrieb, also die Handlung in den Expositionsräumen, einzufangen. In diesem Auslassen ähneln die Bilder denen der dargestellten Viehhalle ohne Vieh oder des Bahnhofs ohne Züge.

Die vier Innenfotografien zur Exposition sind das Gegenstück zu den Außenaufnahmen zur Kölner Musterfabrik. Sie alle fangen den Moment vor dem Ausstellen ein. Wird das bei dem einen durch die Schubkarre und den Schutthaufen deutlich, drückt es sich bei den anderen durch die geradezu auffällige Reinlichkeit aus. Sie wirken gesäubert: die Abbildungen genauso wie die Ausstellungsräume. Nicht eine Fußspur lässt sich auf den Holzdielen oder den Linoleumbelägen finden. Abgelichtet wurde der Augenblick, in dem jedes Bild noch akkurat hängt, jedes Modell genau an seinem Platz steht und bei dem auch beim Aufnehmen selbst nicht die Gefahr droht, dass ein Besucher vor die Linse tritt. So sind die

204 Vgl. dazu: Werner Oechslin, *Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte* (Köln: DuMont, 1999), S. 41–43.

205 In der Weimarer Exposition sollte dies mit Hilfe des Gropius-Zimmers und des Haus Am Horn geschehen.

Fotografien der Ausstellungsräume genauso starr und leblos, ja spurenlos wie die meisten ihrer Motive, die sie in sich zeigen. Die einzigen Abdrücke, die man in den Bildern aufspüren kann, sind – vermittelt durch die ausgestellten und abgelichteten Arbeiten, ihrer Auswahl und Ordnung – die der Architekten und vor allem die des Ausstellungsmachers Gropius.



VORBEMERKUNG

Das Buch wurde nach Möglichkeit so abgefaßt und angeordnet, daß

der eilige Leser den Gang der Entwicklung aus den beschrifteten Abbildungen ersehen kann,

der Text soll die nähere Begründung liefern,

die Bemerkungen geben die weiteren Hinweise.

Umschlag und Einband: L. MOHOLY-NAGY, der auch Typographie und Anordnung überwachte.

Abb. 3.3.1: Vorbemerkungen zu Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*.

3.3 „Typofoto als die visuell exaktest dargestellte Mitteilung“

Zum Verhältnis von Text und Bild in den Architektur- und Gestaltungsbüchern der Moderne

Moderne Architektur, eingefangen in Abbildungen; Wohnratgeber, die ihre Anweisungen mit Hilfe der Fotografie erteilen – offensichtlich ist, dass die neuen Ideen vom Umfeld des Menschen in Baukunst und Heimgestaltung zu Beginn des 20. Jahrhunderts gezielt vom Bild transportiert wurden. Bilderbücher wurden dazu – anstelle des geschriebenen Textes – zum vorrangigen Vermittlungsträger. Doch auch das Wort verstummte nicht. Auf die *Internationale Architektur* etwa folgten 13 weitere Werke in der Reihe der Bauhausbücher, in denen die Meister der Schule sowie andere Architekten und Künstler externer Bewegungen nicht nur Bilder präsentierten, sondern zu Textproduzenten wurden. Hatte in ihren Arbeiten die Fotografie stets einen beträchtlichen Stellenwert und überwog sie besonders dort, wo sich die Veröffentlichungen der Baukunst widmeten[206], so war andererseits auch der Text kein Element, auf das verzichtet werden konnte – gerade in Werken, die sich mit anderen Formen der Gestaltung[207] beschäftigten. Moderne Aufklärungsarbeit verlangte offenbar nach dem Bild *und* nach dem Wort. Zahlreiche Architekten und Künstler veröffentlichten Schriftbeiträge in eigenen Publikationen oder als Aufsätze in verschiedensten Zeitschriften. Die Bauhausbücher liefern in ihrer Folge eine beeindruckende Dokumentation dessen. Auch der wohl aktivste Propagandist und Historiker der modernen Architekturbewegung, Sigfried Giedion, entschied, dass es in seinen Veröffentlichungen neben dem Bild des Wortes bedurfte. So sind es weniger die Inhalte der Texte selbst, welche an dieser Stelle interessieren. Gerade weil in der Kunst- und besonders in der Architekturvermittlung die Abbildung derart dominierte, ist es das Zusammenspiel aus Bild- *und* Schriftgestaltung, das nach einer Beobachtung verlangt. Denn der Ruck, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Architektur seitens der Autoren der Bewegung beschrieben wurde, schien selbst das Feld der Drucksachen erschüttert zu haben. Etwa Jan Tschichold, Autor, Schrift- und Plakatgestalter, glaubte dies 1928 deutlich zu sehen:

206 Etwa Adolf Meyers *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar* (1925), Jan Peter Ouds *Holländische Architektur* (1926) oder Walter Gropius’ *Bauhausbauten Dessau* (1930).

207 Etwa Paul Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925), László Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* (1925) oder Kasimir Malewitschs *Die gegenstandslose Welt* (1927).

„Der Zusammenhang der Typographie mit allen anderen Gestaltungsgebieten, vor allem der Architektur, hat in allen bedeutenden Zeiten bestanden. Heute erleben wir die Geburt einer neuen, großartigen Baukunst, die unserer Zeit das Gepräge geben wird. Wer einmal die tiefe innere Ähnlichkeit der Typographie mit der Baukunst erkannt hat und die Neue Architektur ihrem Wesen nach begreifen gelernt hat, für den kann kein Zweifel mehr daran sein, daß die Zukunft der Neuen und nicht der alten Typographie gehören wird."[208]

Giedion veröffentlichte im selben Jahr, in dem Tschichold eine Parallele zwischen Bau- und Buchkunst zu ziehen versuchte, ein viel beachtetes Werk: In *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton* entwickelte er seine Thesen rund um die Eisenskelettbauten des 19. Jahrhunderts sowie die kubistische Malerei als Vorläufer der modernen Architektur und veranschaulichte diese Geschichte zum Neuen Bauen tatsächlich mit dem, was man die „Neue Typografie" nennen könnte. Es ist die „Vorbemerkung" (Abb. 3.3.1), die hierzu anregt und darüber hinaus Anlass gibt, die Lektüre der Vorworte, wie sie bei Alexander Kochs oder Walter Gropius' Bilderbüchern getätigt wurde, weiterzuführen.

Giedions Einstieg widmet sich nicht einer inhaltlichen Ausrichtung und bereitet sein Publikum kaum darauf vor, welchen argumentativen Lauf es in den folgenden Seiten erwartet. Stattdessen heißt es:

„Das Buch wurde nach Möglichkeit so abgefasst und angeordnet, daß der eilige Leser den Gang der Entwicklung aus den beschriftenden Abbildungen ersehen kann, der Text soll die nähere Begründung liefern, die Bemerkungen geben die weiteren Hinweise."[209]

Diese Zeilen beziehen sich nicht bloß auf die Abfassung und Anordnung des Werks, sondern führen die unterschiedlichen Mitteilungsebenen und ihre Informationsleistungen ein: die Abbildung für den Überblick, der Text als Erläuterung, die Bemerkung zur Ergänzung. Für Giedion scheint diese Ausführung von entscheidender Bedeutung zu sein, denn wer wisse, auf welcher gestalterischen Grundlage jenes Buch beruht, könne es bestmöglich gebrauchen. So vermitteln die einleitenden Worte mehr als nur den Eindruck einer Lektürehilfe: Sie sind eine Bedienungsanleitung für die folgenden Seiten.

Eine Notwendigkeit dafür erkennt man in der Adressierung. Für den „eiligen Leser" ist dieses Werk verfasst, der sich durch den Sperrsatz auf den ersten Blick im Textfluss wiederfinden kann. Während sich Gropius in seiner *Internationalen Architektur* an ein „breites Laienpublikum" richtet, wendet sich Giedion an eine individuelle Gestalt. Ob es sich dabei um einen Experten oder Fachfremden handelt, wird nicht ausgeführt. Eine Charakterisierung bleibt dennoch nicht aus: Es ist ein lesender Mensch, dessen

208 Jan Tschichold, *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, 2. Auflage, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin: 1928 (Berlin: Brinkmann & Bose, o. J.), S. 14.
209 Giedion, *Bauen in Frankreich*, o. S.

wesentliches Merkmal es ist, keine Zeit zu haben.

So konkret wie dies, verglichen mit dem „breiten Laienpublikum", zunächst klingen mag, ist die Adressierung jedoch nicht. Denn die Figur des „eiligen Lesers" war in den 1920er Jahren zu einem Abstraktum geworden, das sich besonders die Reklame- und Buchgestalter als Rezipienten ihrer Arbeiten imaginierten. Es machte sich die Vorstellung breit, dass in der städtischen Lebenswelt Gedränge, Hektik und ein sich steigerndes Tempo nicht nur die Arbeitsabläufe in Fabriken und Büros sowie den Transport zwischen Erwerb, Heim und Vergnügung bestimmten, sondern auch Einfluss auf andere Aktivitäten haben mussten: Folgte man Tschichold in *Die neue Typographie – Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende,* schienen die Beschleunigung und die Unrast ebenso den Großstadtmenschen beim Lesen ergriffen zu haben:

„Der moderne Mensch hat tagtäglich eine Unmenge von Gedrucktem aufzunehmen, das, bestellt oder umsonst, ihm ins Haus geliefert wird und ihm außer Hause in den Plakaten, Schaufenstern, der Wanderschrift usw. entgegentritt. Die neue Zeit unterscheidet sich hinsichtlich der Druckproduktion von der früheren zunächst weniger durch die Form, als durch die Menge. Mit der zunehmenden Menge wird aber auch die Form der Drucksache Veränderungen unterworfen; denn die Schnelligkeit, mit der der heutige Drucksachenverbraucher das Gedruckte aufnehmen muß, der Zeitmangel, der ihn zur höchsten Ökonomie des Leseprozesses zwingt, fordert unabweislich auch eine Anpassung der ‚Form' an die Bedingungen des heutigen Lebens. Wir lesen in der Regel nicht mehr ruhig Zeile für Zeile, sondern pflegen das Ganze zunächst zu überfliegen, und erst, wenn unser Interesse erweckt ist, es eingehender zu studieren."[210]

Der Mensch der Moderne liest gemäß dieser Beschreibung zunächst nicht gründlich, er durchblättert erst einmal und beschäftigt sich nur mit dem sorgfältig, was in ihm Interesse hervorruft. So ist die Eile nicht nur eine Eigenschaft, die explizit dem Adressaten von Giedions *Bauen in Frankreich* zugeschrieben wird. Der „moderne Mensch" an sich – ein ähnlich abstraktes Wesen wie der „eilige Leser" – zeichnet sich offenbar durch Zeitknappheit aus. Auf ihn will sich die neue Gestaltung einlassen und auf die Temposteigerung reagieren: Jegliche Mitteilung an ihn müsse nicht zuletzt optisch so anschaulich wie möglich verfasst sein. Daher ist es kaum verwunderlich, dass Giedion 1929 sein Folgebuch *Befreites Wohnen* in der Reihe der *Schaubücher* des Orell Füssli Verlags veröffentlicht. In dessen Programm heißt es: „Schaubücher sind Bücher für den modernen Menschen, der mit Sekunden rechnen und geizen muss." – „Schaubücher zeigen Ihnen unsere Welt durch das Auge, also rascher, genauer, umfassender"[211].

210 Tschichold, *Die neue Typographie*, S. 65.

211 Beides: zitiert in Werner Oechslin, „‚Gestaltung der Darstellung', ‚Optische Wahrheit' und der Wille zum Bild – Sigfried Giedion und die Wandlung im Geschichts- und Bildverständnis", in *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, hg. von Werner Oechslin und Gregor Harbusch (Zürich: gta-Verlag, 2010), S. 56.

Auch *Bauen in Frankreich* ist gemäß der Vorbemerkung schon ein solches Schaubuch. Zunächst soll nicht über das gründliche Lesen der „Gang der Entwicklung" moderner Architektur vermittelt werden, sondern bereits beim „Ersehen" der Abbildungen und ihrer Beschriftungen muss der Betrachter der Argumentation des Buchs folgen können. Diesem Anspruch will schon die Seite der Vorbemerkung entsprechen, selbst wenn sie selbst noch kein Bild zeigt: Jeder Teilsatz ihres ersten Satzgefüges, welcher eine der Mitteilungsebenen Abbildung, Text oder Bemerkung mit ihrer Funktion einführt, wird optisch nicht nur durch einen einfachen Zeilenumbruch von anderem getrennt. Er wird vielmehr in einem neuen, eigenen Absatz notiert. Die großzügigen Lücken und Umbrüche erlauben visuell ein zügiges Erfassen. Diese Seiten- und ebenso die ganze Buchgestaltung will sich damit in ihrem Zeigegestus dem großstädtischen Tempo anpassen. Denn gemäß den Ausführungen der Vorbemerkung kann der Leser nun erwarten, dass die wesentlichen Thesen sich ihm selbst beim Überfliegen und Blättern durch die Seiten ersichtlich machen. Jetzt, da er weiß, wie das Buch abgefasst und angeordnet wurde, ist ihm die schnellste und effizienteste Weise bekannt, sich die Inhalte des Werks anzueignen. Gleichzeitig aber soll die Gestaltung zur Entschleunigung beitragen. Gelingt es den Bildern und ihren Beschriftungen, durch ihre Zusammenstellung und Prägnanz Interesse zu wecken, so haben die Inhalte des Buchs die Chance, tatsächlich wahrgenommen zu werden. Dann wird sich vielleicht auch der Tschichold'sche „Drucksachenverbraucher" zu einem Leser wandeln, der sich die Zeit nimmt, die Texte und Bemerkungen genauer zu studieren.

Bild- und Textgestaltung sind demzufolge in diesem Werk einander in einem spannungsvollen Verhältnis zugeordnet, welches weit darüber hinausgeht, Abbildungen lediglich als Illustrationen zum Geschriebenen zu konzipieren. Sie entwickeln in ihrer Folge vielmehr eigene Argumentationsstränge. Das erinnert an die Gestaltung des Bauhausmeisters László Moholy-Nagy. Die Vorbemerkung selbst unterfüttert diese Assoziation: „Umschlag und Einband: L. MOHOLY-NAGY, der auch Typographie und Anordnung überwachte"[212], heißt es dort. Inwieweit er tatsächlich Einfluss auf die Abfassung von *Bauen in Frankreich* hatte, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Deutlich erkennbar sind jedoch die Ähnlichkeiten zwischen den von ihm gestalteten Bauhausbüchern[213] und Giedions Werk.

212 Giedion, *Bauen in Frankreich*, o. S.

213 Moholy-Nagy führte in der Regel die Gesamtgestaltung aus: Typografie, Umschlag und Einband. Nur bei den Bänden 1, 4 und 6 wurde der Umschlag nicht von ihm ausgearbeitet. Vgl. Müller, *Typofoto*, S. 64.

Dass der Historiker eine Affinität zu den Arbeiten Moholy-Nagys, einem seiner engen Freunde, hegte, lässt sich schon im Vergleich der äußeren Erscheinungen von der Bauhausreihe und *Bauen in Frankreich* (Abb. 3.3.2) erkennen. Dies ist nicht allein eine Folge daraus, dass es Moholy-Nagy war, der den Umschlag des Buchs entwickelte, dabei, ähnlich wie bei seinen eigenen Fotogrammen, das von Giedion aufgenommene Bild des Marseiller Pont transbordeur im Negativ zeigte und überhaupt deutlich beim Duktus seiner anderen Cover blieb, die Bezüge zu den Plakatgestaltungen russischer Avantgardisten aufwiesen[214]. Schon das Format erinnert an die Bauhausbücher. Als Reihe angelegt, hatten sie bis auf wenige Ausnahmen die immer gleiche Abmessung von 18 x 23 cm und stets einen kantigen, geraden Rücken. Dieser wurde vermutlich in Zusammenarbeit mit industriellen Buchbindern entwickelt, um den maschinellen Produktionsprozess zu berücksichtigen[215] und somit ein Fabrikat entstehen zu lassen, das, anders als die bisher üblichen Kunstbände, für einen möglichst großen Leserkreis erschwinglich war. Dadurch demontierte ein Werk wie Gropius' *Internationale Architektur* „den Status des Buches als Kult- und Luxusgegenstand nachhaltig und betont[e] den Gebrauchscharakter"[216].

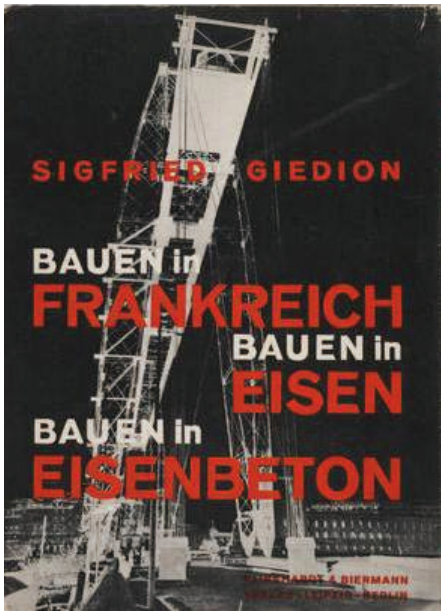


Abb. 3.3.2: Umschlag von Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*, 1928.

214 Vgl. dazu etwa die Schwarz-Weiß-Rot-Gestaltung des Umschlags zu *Malerei, Fotografie, Film* (1925).

215 Vgl. Bauhaus-Archiv, *Bauhaus: Archiv, Museum; Sammlungskatalog* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1987), S. 152.

216 Guido Berendt, „Buchgestaltung am Bauhaus", in *Buchgestaltung in Deutschland*, hg. von Walter Kambartel (Bielefeld: Granier, 1987), S. 44.

Jedes einzelne der Bauhausbücher bringt seine Eigenschaft als Serienprodukt optisch zum Ausdruck. Unter ihrem individuell gestalteten Papierumschlag verbirgt sich bei den 14 Veröffentlichungen ein gelber Leineneinband mit roter Reihennummer in Prägeschrift. Die Ziffer veranschaulicht, dass jede dieser Publikationen nicht für sich alleine steht, sondern einer Folge von Büchern über moderne Gestaltung entstammt. Zudem hebt sie die Serialität der industriellen Erzeugung hervor.

Bauen in Frankreich kann mit einer solchen Reihennummer nicht aufwarten, handelt es sich doch nicht um einen Band der Bauhausbücher. Giedion gehörte nicht ihrer Autorenriege an. Er sah für sich vielmehr die Rolle des Historikers, der über die Architektur Gropius' und Meyers, Ouds oder van Doesburgs schreiben wollte. Mit den nicht zuletzt optischen Annäherungen an deren Bauhausbücher, welche mit der Indienstnahme Moholy-Nagys zwangsläufig gegeben war, reihte sich Giedion doch auf sonderbare Weise in die Serie seines Untersuchungsgegenstands ein. Über die Umschlaggestaltung hinaus wird diese Angleichung auf den Seiten von *Bauen in Frankreich* fortgeführt. Gerade die Typografie, die ebenso an die Moholy-Nagys erinnert, dokumentiert „die Absicht des Verfassers, im Namen der Avantgarde zu sprechen, und nicht bloss, als Kommentator, über sie"[217]. So entsteht ein einheitliches, gar zu einheitliches Bild von der Architektur der Moderne, die man später Giedion in seiner Geschichtsschreibung vorwerfen wird, und die sich in den 1920er Jahren schon optisch darin abzuzeichnen begann, dass die Bücher *von* den modernen Baukünstlern und Gestaltern und die Werke *über* diese einander auffällig ähneln.

Bild, Text, Bemerkung – alle drei Mitteilungsebenen finden sowohl auf den Seiten in Giedions Werk als auch bei Moholy-Nagy ihren Platz. In *Malerei, Fotografie, Film*, dem ersten Bauhausbuch, das er 1925 selbst verfasste, beschrieb er das optimale Verhältnis ihres gestalterischen Zusammenspiels mit Hilfe des Typofotos:

„Was ist Typofoto?
Typografie ist in Druck gestaltete Mitteilung.
Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Faßbaren.
Das Typofoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung."[218]

Moholy-Nagys Typofoto bedeutet eine Synthese aus Typografie und Fotografie, welche die spezifischen

217 Stanislaus von Moos, „Die Industriekultur und der ‚eilige Leser' – Giedion, Mumford und die Ikonographie des ‚Machine Age'", in *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilmann Buddensieg*, hg. von Andreas Beyer (Alfter: VDG, 1993), S. 360.

218 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927 (Berlin: Mann, 1986), S. 37. (Hervorhebung im Original).

Ausdrucksfunktionen textlicher Mitteilung und visueller Darstellung und damit die Wahrnehmungsformen von Lesen und Sehen verbinden will. Dahinter erhofft er sich eine dialektische Steigerung und die höchstmögliche Exaktheit der Aussage[219]:

„Die typografischen Materialien selbst enthalten starke optische Fassbarkeiten und vermögen dadurch den Inhalt der Mitteilung auch unmittelbar visuell – und nicht nur mittelbar intellektuell – darzustellen. Die Fotografie als typografisches Material verwendet, ist von größter Wirksamkeit. Sie kann als Illustration neben und zu den Worten erscheinen, oder als ‚**Fototext**' an Stelle der Worte als präzise Darstellungsform, die in ihrer Objektivität keine individuelle Deutung zuläßt. Das Typofoto regelt das neue Tempo der neuen visuellen Literatur."[220]

Moholy-Nagy und alle anderen Gestalter und Autoren, die sich des Typofotos bedienen, sind offenbar auf maximale Fassbarkeit aus. Eingestehen müssen sie sich dabei jedoch, dass es nur im Sinne eines Erfassens statt eines Anfassens dienen kann; eine problematische Tatsache, wenn man bedenkt, dass das Typofoto gerade im Rahmen des Neuen Bauens immer wieder zum Einsatz kommt. Mit den Komponenten Typografie und Fotografie bleibt ein Erleben und Erfühlen aus. Ihre Optik vermag eine Haptik bestenfalls vorzutäuschen, keinesfalls aber zu ersetzen. Inhalte und Mitteilungen, die sich auf Architektur und Lebensumwelten beziehen, tatsächlich begreiflich zu machen, stellt sich somit auch für das Typofoto als schwierig heraus. Es bleibt bei einer Transferleistung, die gegenüber dem bloßen Text oder der reinen Fotografie an Deutlichkeit sicherlich gewinnt, trotzdem aber eingeschränkt bleiben muss. Besonders, da sich die Objektivitätsfiktion zur Rolle des Bilds, die Moholy-Nagy in jenen Zeilen kreiert, bezweifelt lässt – eine kaum verwunderliche Reaktion in Anbetracht seiner eigenen Experimente rund um fotografische Verfremdungstechniken.[221]

Nichtsdestotrotz sollte das Typofoto zum integralen Bestandteil im Rahmen der Aufklärungsarbeit zur modernen Architektur werden und dabei ganz auf den seinerzeitigen Diskurs um die Zeiteinsparung zugeschnitten sein. Das Typofoto entsprach nicht nur dem „eiligen Leser", sondern sollte ebenso das Tempo für eine neue Visualisierungskultur bestimmen, die auch die Buchkunst und Literatur zu ergreifen schien.

In diesem Zuge entwickelte sich in den Bauhausbüchern ein besonderer Zeigemodus, der den bisherigen Vorrang der Schrift vor dem Bild im Buch unterlief. Bei Gropius' *Internationaler Architektur* ist dies

219 Vgl. Müller, *Typofoto*, S. 9.
220 Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, S. 38. (Hervorhebung im Original).
221 Vgl. Müller, *Typofoto*, S. 78 f.

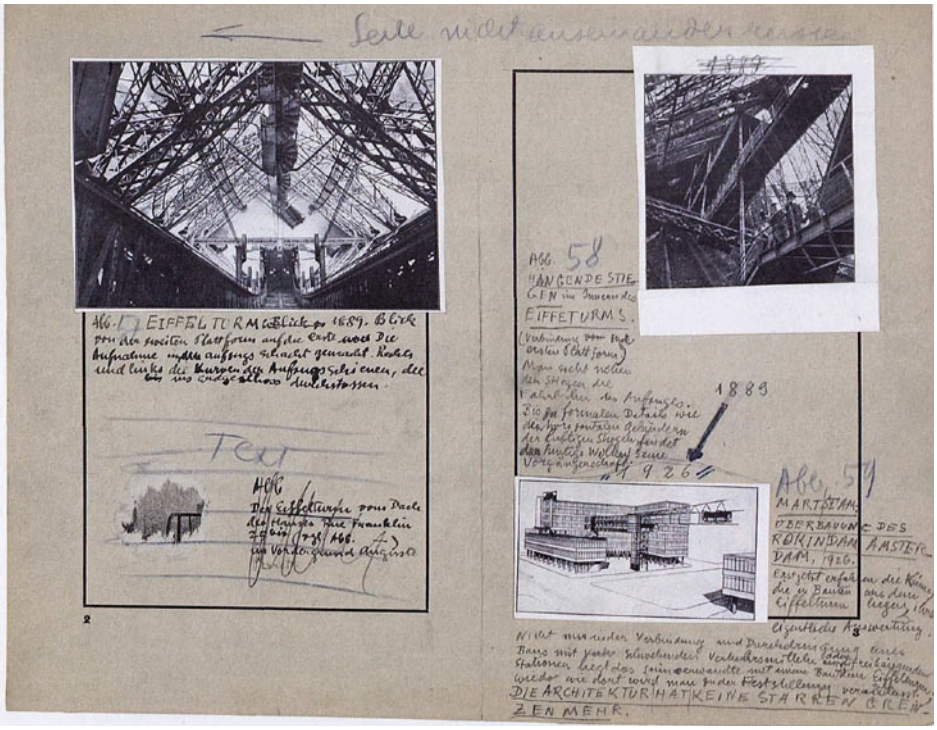


Abb. 3.3.3: Layoutentwurf zu einer Doppelseite aus Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*.

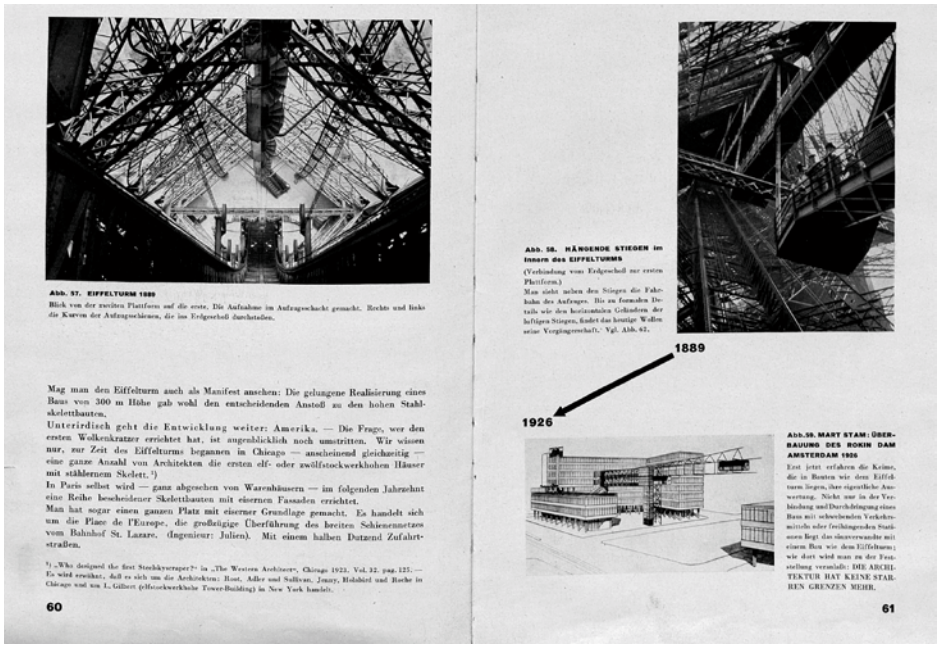


Abb. 3.3.4: Doppelseite aus Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*.

offensichtlich, wurde dem Wort doch kaum Raum gelassen und sich auf die Fotografie konzentriert. Aber auch in den Bänden, in welchen sich Text und Bild vermischen, dient letzteres nicht allein als Beiwerk. Moholy-Nagy erkannte, dass ein exaktes Mitteilen und Zeigen mit dem Bild verbunden ist und dieses wiederum eigene Forderungen an die Buchgestaltung stellt.

Die Doppelseiten aus *Bauen in Frankreich* mit ihren Bildmontagen knüpfen dort an und versuchen, diese Bedingungen einzulösen. Der Layoutentwurf (Abb. 3.3.3) für die Doppelseite 60/61 legt dar, wie ernst Giedion die Rolle der Abbildungen nahm. Hier wurden ihre Positionen bestimmt und die Beschriftungen ausformuliert. Den Fließtext, der sich bei Veröffentlichung durch das Buch und damit auch durch Seite 60 zog (Abb. 3.3.4), markierte Giedion mit einem Platzhalter. Mit diesem Manuskript wird ersichtlich, welche Bedeutung die Zusammenstellung der Bilder in ihrer Folge und Anordnung innerhalb des Werks für ihn hatte: Deutlich ist der Hinweis zu vernehmen, dass die Seite nicht auseinandergerissen werden darf. Denn das „gesamte Buch funktioniert als ein Narrativ aus Bild und Text, dessen Grundstruktur die Doppelseite ist. Auf dieser sind Fliesstext, Überschriften, Fussnoten, Bildunterschriften, Abbildungen und einzelne grafische Elemente (Pfeile und Balken) spannungsvoll und programmatisch argumentierend organisiert“[222]. Ein Auseinanderreißen der Seiten hätte zwangsläufig zu einer anderen als der beabsichtigten Aussage geführt. Nur wenn die sich aufeinander beziehenden Bilder auf einen Blick wahrgenommen werden können, sind der direkte Vergleich zwischen ihnen und somit die Argumentationslinie des Werks erkennbar. Jede Verschiebung einzelner Elemente, gar mit einem Umblättern verbunden, hätte eine Gefährdung der Deutlichkeit des Zeigemodus mit sich gebracht. Und auf Klarheit der Mitteilung war diese Veröffentlichung ausgerichtet.

Die Doppelseite 60/61 soll die These verdeutlichen, dass das moderne Geschäftshaus von Mart Stam in Rotterdam aus dem Jahre 1926 seine Wurzeln im Eiffelturm des 19. Jahrhunderts hat. Über die Rolle des Pariser Bauwerks für die Geschichte der modernen Architektur lässt sich einiges im Fließtext erfahren. Doch auch ohne die Lektüre der Abhandlung will es Giedion möglich machen, die Bedeutung des Eiffelturms mit Hilfe der drei Ebenen der „beschrifteten Abbildung“ herauszustellen: dem Bild, seiner Kennzeichnung und der grafischen Elemente.

222 Gregor Harbusch, „Bauen in Frankreich, 1928“, in *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, hg. von Werner Oechslin und Gregor Harbusch (Zürich: gta-Verlag, 2010), S. 184.

Bildliche Darstellungen nehmen den überwiegenden Raum auf der Doppelseite ein. Abbildungen 57 und 58 zeigen aus unterschiedlichen Perspektiven Ausschnittsaufnahmen eines Bauwerks. Demgegenüber präsentiert Abbildung 59 eine Zeichnung. Obwohl es sich hierbei nicht um eine Fotografie handelt und somit eine Idee veranschaulicht wird, kann der Betrachter eine eindeutigere Vorstellung von der geplanten Gesamtarchitektur entwickeln als bei den vorausgegangenen Bildern. Diese lassen eine Ansammlung von Gestänge eines Eisenfachwerks erkennen, die in den Aufnahmen und ihrer schroffen Bildmontage den Blick des Beobachters mal in die Tiefe, mal in die Höhe reißt[223]. Bloß der Experte kann erfassen, dass er den Eiffelturm vor sich hat. Nichtsdestotrotz ist selbst für den Laien ersichtlich, dass die Thematik der Konstruktion alle drei Abbildungen miteinander verbindet. Die Beschriftungen sind es, die dem Fachfremden erläutern, welche Architekturen ihm hier vor Augen geführt werden. Die Zeilen darunter informieren genauer, was er in den Fotografien zu sehen bekommt: Nicht nur die Konstruktion des Eisenfachwerks des Eiffelturms wurde eingefangen, sondern auch die Schienen und die Fahrbahn seines Aufzuges. Damit stellen die Bilder einen deutlichen Bezug zur Zeichnung Stams her, die neben einem Geschäftshaus eine Schwebebahn zeigt. Zu diesem Zusammenhang notiert Giedion in der Beschriftung von Abbildung 58: „Bis zu formalen Details wie den horizontalen Geländer der luftigen Stiegen, findet das heutige Wollen seine Vorgängerschaft“ und führt diese Zeilen in der Kennzeichnung des Rotterdamer Gebäudes fort: „Erst jetzt erfahren die Keime, die in Bauten wie dem Eiffelturm liegen, ihre eigentliche Auswertung. Nicht nur in der Verbindung und Durchdringung eines Baus mit schwebenden Verkehrsmitteln oder freihängenden Stationen liegt das sinnverwandte mit einem Bau wie dem Eiffelturm; wie dort wird man zu der Feststellung veranlasst: DIE ARCHITEKTUR HAT KEINE STARREN GRENZEN MEHR.“[224] Damit die Tragweite des Befunds, den Giedion hier aufstellt, dem Leser optisch sichtbar wird, verwendet er für seinen letzten Satz ausschließlich Majuskeln. Selbst derjenige, der nur oberflächlich liest, kann seine Schlussfolgerung kaum übersehen.

223 Stanislaus von Moos sieht dabei deutliche Parallelen zu den Arbeiten Moholy-Nagys: „Es dürfte schwer fallen, für die programmatische Kontrastmontage einer Ansicht des Eiffelturms (von unten) mit Mart Stams Projekt für ein Geschäftshaus in der Innenstadt von Amsterdam (1926) ein näherliegendes Vorbild zu finden als Moholys ‚Manuskriptskizze‘ zum Film ‚Dynamik der Grosstadt‘ aus den Jahren 1921-22 […]. Was für Moholys Manuskriptskizze gilt, trifft *cum grano salis* auch auf Giedions Doppelseite zu: wir haben die Bild- und Textkonserve einer Kinoerfahrung vor uns. Mit den Mitteln von Fotografie und Typografie wird die Turbulenz der Grosstadt auf der zweidimensionalen Buchseite reproduziert. Nicht nur übernimmt Giedion Moholys (und mittelbar Rodtschenkos und Lissitzkys) Prinzip des schroffen Zusammenmontierens von Bildern, die bald den Blick nach oben, bald den Blick in die Tiefe reissen.“ Moos, „Die Industriekultur und der ‚eilige Leser‘“, S. 360.

224 Giedion, *Bauen in Frankreich*, S. 61.

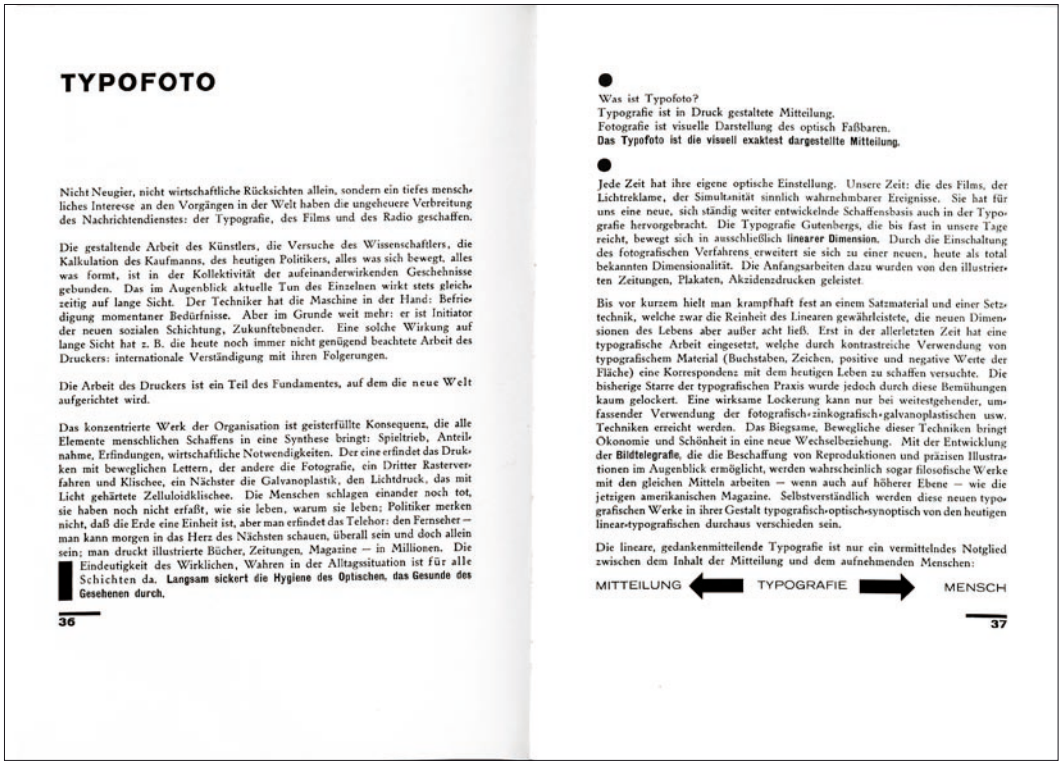
Ähnlich auffallend sind die Jahreszahlen der Bauwerke, die Giedion zwischen der letzten Fotografie des Eiffelturms und der Zeichnung von Mart Stam setzt und mit einem kräftigen Pfeil verbindet – einem Gestaltungselement, das sonst bei Moholy-Nagy, aber auch bei Tschichold oder Kurt Schwitters zum Einsatz kommt. Dient dieser in ihren Arbeiten vor allem dazu, Blickrichtungen zu markieren, optische Instruktionen zu erteilen oder wichtige Details hervorzuheben, möchte Giedion historische Zusammenhänge darstellen. Der Pfeil „wird so zum ins Bild hereingenommenen Zeigestock des Schulmeisters; das konstruktivistische Typofoto wird zum didaktischen Präparat – wenn nicht zum Instrument historischer Suggestion“[225]. Aus der Sehhilfe, dem Orientierungszeichen oder Richtungsweiser ist bei Giedion ein Visualisierungsmittel seiner Thesen zur Vorgeschichte der modernen Architektur geworden, das mit dem kräftigen Balken des Pfeils kaum Widerspruch duldet.

Abbildungen, Beschriftungen, Pfeile – Giedion fährt in *Bauen in Frankreich* alle Geschütze des Typofotos auf, um die von Moholy-Nagy angekündigte „visuell exaktest dargestellte Mitteilung“ zu erzielen. Der Architekturhistoriker Werner Oechslin zieht daraus folgende Schlüsse:

> „Dort wo der ‚eilige Leser‘ vielleicht doch (noch) nicht völlig mit den modernen, bildorientierten Sehweisen vertraut sein sollte, sind es gerade die typografischen Zeichen, die alle noch verbleibenden Risiken ausräumen sollten. Zudem, die Abbildungen sind beschriftet, und schliesslich findet sich ein Text, der ‚die nähere Begründung‘, man möchte ergänzen: so sie denn gefragt ist, liefert. Man kann das natürlich auch so lesen, dass Giedion selbst dem Bild ‚noch‘ nicht restlos vertraut. Er ist dabei, sein Verfahren unter Aufbietung aller Mittel einzuführen. Der Bilddiskurs, so scheint es, bedarf der Beschriftung; auf dass das *tertium comparationis* wirklich ersichtlich sei.“[226]

Die ins Bild gesetzte Beweisführung verlangt offenbar nach der Beschriftung, nicht zuletzt, um sicherzugehen, dass die Mitteilung tatsächlich verständlich ist. Diese Erkenntnis gibt Anlass, danach zu fragen, inwieweit bei Werken wie denen Giedions oder Moholy-Nagys wiederum die Schrift auf das Bild angewiesen ist, ja inwieweit es sich dem Bild gar annähert? So ist nicht allein der Umstand von Interesse, wie sich Geschriebenes von Gezeigtem unterstützen lässt, sondern auch, welche Züge des Bildhaften die Texte selbst durch die typografische Gestaltung erhalten.

225 Moos, „Die Industriekultur und der ‚eilige Leser‘“, S. 360 f.
226 Oechslin, „‚Gestaltung der Darstellung‘, ‚Optische Wahrheit‘ und der Wille zum Bild“, S. 40.



TYPOFOTO

Nicht Neugier, nicht wirtschaftliche Rücksichten allein, sondern ein tiefes menschliches Interesse an den Vorgängen in der Welt haben die ungeheuere Verbreitung des Nachrichtendienstes: der Typografie, des Films und des Radio geschaffen.

Die gestaltende Arbeit des Künstlers, die Versuche des Wissenschaftlers, die Kalkulation des Kaufmanns, des heutigen Politikers, alles was sich bewegt, alles was formt, ist in der Kollektivität der aufeinanderwirkenden Geschehnisse gebunden. Das im Augenblick aktuelle Tun des Einzelnen wirkt stets gleichzeitig auf lange Sicht. Der Techniker hat die Maschine in der Hand: Befriedigung momentaner Bedürfnisse. Aber im Grunde weit mehr: er ist Initiator der neuen sozialen Schichtung, Zukunftebnender. Eine solche Wirkung auf lange Sicht hat z. B. die heute noch immer nicht genügend beachtete Arbeit des Druckers: internationale Verständigung mit ihren Folgerungen.

Die Arbeit des Druckers ist ein Teil des Fundamentes, auf dem die neue Welt aufgerichtet wird.

Das konzentrierte Werk der Organisation ist geisterfüllte Konsequenz, die alle Elemente menschlichen Schaffens in eine Synthese bringt: Spieltrieb, Anteilnahme, Erfindungen, wirtschaftliche Notwendigkeiten. Der eine erfindet das Drukken mit beweglichen Lettern, der andere die Fotografie, ein Dritter Rasterverfahren und Klischee, ein Nächster die Galvanoplastik, den Lichtdruck, das mit Licht gehärtete Zelluloidklischee. Die Menschen schlagen einander noch tot, sie haben noch nicht erfaßt, wie sie leben, warum sie leben; Politiker merken nicht, daß die Erde eine Einheit ist, aber man erfindet das Telehor: den Fernseher – man kann morgen in das Herz des Nächsten schauen, überall sein und doch allein sein; man druckt illustrierte Bücher, Zeitungen, Magazine – in Millionen. Die Eindeutigkeit des Wirklichen, Wahren in der Alltagssituation ist für alle Schichten da. **Langsam sickert die Hygiene des Optischen, das Gesunde des Gesehenen durch.**

36

Was ist Typofoto?
Typografie ist in Druck gestaltete Mitteilung.
Fotografie ist visuelle Darstellung des optisch Faßbaren.
Das Typofoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung.

Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit: die des Films, der Lichtreklame, der Simultanität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse. Sie hat für uns eine neue, sich ständig weiter entwickelnde Schaffensbasis auch in der Typografie hervorgebracht. Die Typografie Gutenbergs, die bis fast in unsere Tage reicht, bewegt sich in ausschließlich **linearer Dimension.** Durch die Einschaltung des fotografischen Verfahrens erweitert sie sich zu einer neuen, heute als total bekannten Dimensionalität. Die Anfangsarbeiten dazu wurden von den illustrierten Zeitungen, Plakaten, Akzidenzdrucken geleistet.

Bis vor kurzem hielt man krampfhaft fest an einem Satzmaterial und einer Setztechnik, welche zwar die Reinheit des Linearen gewährleistete, die neuen Dimensionen des Lebens aber außer acht ließ. Erst in der allerletzten Zeit hat eine typografische Arbeit eingesetzt, welche durch kontrastreiche Verwendung von typografischem Material (Buchstaben, Zeichen, positive und negative Werte der Fläche) eine Korrespondenz mit dem heutigen Leben zu schaffen versuchte. Die bisherige Starre der typografischen Praxis wurde jedoch durch diese Bemühungen kaum gelockert. Eine wirksame Lockerung kann nur bei weitestgehender, umfassender Verwendung der fotografisch-zinkografisch-galvanoplastischen usw. Techniken erreicht werden. Das Biegsame, Bewegliche dieser Techniken bringt Ökonomie und Schönheit in eine neue Wechselbeziehung. Mit der Entwicklung der **Bildtelegrafie**, die die Beschaffung von Reproduktionen und präzisen Illustrationen im Augenblick ermöglicht, werden wahrscheinlich sogar filosofische Werke mit den gleichen Mitteln arbeiten – wenn auch auf höherer Ebene – wie die jetzigen amerikanischen Magazine. Selbstverständlich werden diese neuen typografischen Werke in ihrer Gestalt typografisch-optisch-synoptisch von den heutigen linear-typografischen durchaus verschieden sein.

Die lineare, gedankenmitteilende Typografie ist nur ein vermittelndes Notglied zwischen dem Inhalt der Mitteilung und dem aufnehmenden Menschen:

MITTEILUNG ← TYPOGRAFIE → MENSCH

37

Abb. 3.3.5: Doppelseite aus László Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film*.

In *Malerei, Fotografie, Film* werden, anders als in *Bauen in Frankreich*, Texte und Bilder von Moholy-Nagy getrennt behandelt.[227] Die Ausführungen und die Beispiele zum Typofoto stehen damit nicht beieinander. Dies ermöglicht, sich konzentriert der Gestaltung des Textbeitrags zu widmen (Abb. 3.3.5), ohne dabei vom Abbildungsmaterial eingenommen zu werden.

Unter der Kapitelüberschrift, verfasst in der Grotesk und in Majuskeln, folgt nach einem größeren Leerabsatz ein Fließtext. Doch der Verlauf der Wörter wird immer wieder gestört: zunächst durch Zeilenumbrüche und Leerzeilen. Sie lassen einzelne Absätze entstehen, die den Text in Sinneineinheiten gliedern oder nur einzelne Sätze herausstellen. Dadurch wird der Leserhythmus unterbrochen und die

227 Moholy-Nagy gibt dafür die folgende Begründung: „Ich lasse das Abbildungsmaterial getrennt vom Text folgen, da es in seiner Kontinuität die im Text erörterten Probleme VISUELL deutlich macht." Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, S. 45. Vor den auf das Zitat folgenden bebilderten Teil notiert er des Weiteren: „Manchen der nächstfolgenden Abbildungen ist ausser der sachlichen Angaben eine kurze Erklärung beigefügt." Auch er verzichtet also nicht gänzlich auf textliche Erläuterung, um seine Auswahl zu begründen und seine Argumentation zu schärfen.

Aufmerksamkeit auf bestimmte Passagen gelenkt. Eine Steigerung dieser Blicksteuerung erfährt die Abfassung an den Stellen, an welchen grafische Elemente hinzugefügt werden und damit besondere Akzente im Textfluss setzen, wie der schwarze Längsbalken am Ende der Seite 36. Er hebt drei Zeilen hervor, indem er sie seitlich markiert und einrückt.

Auch der darauf folgende Abschnitt springt dem Betrachter schon beim Blättern durch das Buch förmlich ins Auge. Moholy-Nagy gelingt dies, indem er seine Arbeit mit optischen Brüchen fortführt. Zwar sind nur vier Sätze notiert, doch ist jeder einzelne vom nächsten durch einen Zeilenumbruch getrennt. Aus dem sonstigen Block- wird ein linksbündiger Flattersatz. Darüber hinaus bedient Moholy-Nagy sich zweier schwarzer, dicker Kreise, die als Typosignale im Kontrast zum weißen Papiergrund stehen. Schließen solche im übrigen Buch meist Sinneinheiten ab, rahmen sie hier die Textpassage und agieren als grafische Fingerzeige. Als Achtungszeichen signalisieren sie dem Leser, diesem Abschnitt besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Inhaltlich definiert Moholy-Nagy hier das Typofoto, indem er in Zeile 1 nach ihm fragt, es in seine verschiedenen Bestandteile Typografie (Zeile 2) und Fotografie (Zeile 3) unterteilt und erklärt, um es in Zeile 4 in der Synthese bestimmen zu können. Der letzte Satz sticht optisch abermals hervor. Notiert wurde er nicht nur in einem kräftigeren Stärkegrad, sondern auch in einer anderen Schriftart. Ist der Fließtext in einer Serifenschrift gesetzt, wählt Moholy-Nagy im gesamten Werk für die Passagen, deren inhaltliche Prägnanz sich visuell nochmals abheben soll, die Grotesk. In seinem Typografiehandbuch schreibt Tschichold über diesen Typus:

„Unter allen vorhandenen Schriftarten ist die sogenannte ‚Grotesk' […] die einzige, die unserer Zeit geistig gemäß ist. Die Proklamierung der Grotesk als der Schrift unserer Zeit ist nicht etwa eine Modeangelegenheit, sie entspricht durchaus den allgemeinen Tendenzen, z.B. denen der Architektur. Die Zeit ist nicht mehr fern, wo nicht nur die Künstlerschriften […], sondern die ‚klassischen' Schriften allgemein dieselbe Ablehnung erfahren werden, die heute etwa den Muschelmöbeln der achtziger Jahre zuteil wird."[228]

Die Verwendung der Grotesk stellt für Tschichold eine Zwangsläufigkeit dar, die sich aus der Zeit ergibt; einer Gegenwart, die eine Veränderung in der Gestaltung der Lebensumwelt verlangt, in der Baukunst, Möbel- und Schriftgestaltung zusammenzuhängen scheinen.

Tatsächlich steht unter den Typografen der 1920er Jahre die serifenlose Schriftart für Deutlichkeit, Klarheit und wird in Werken wie den Bauhausbüchern oder *Bauen in Frankreich* besonders für Kapitelüberschriften, Bildbetitelungen und Legenden eingesetzt; eben dann, wenn dem Abgedruckten Struktur und

228 Tschichold, *Die neue Typographie*, S. 75.

dem Leser Orientierung gegeben werden soll. Letztere Funktion übernimmt sie auch an den Stellen, an welchen sie im Fließtext exzeptionelle Passagen durch einen Schriftartwechsel hervorhebt.
Im unteren Teil von Seite 37 bekommt die Grotesk nochmals einen besonderen Stellenwert. Da hier die drei Wörter Mitteilung, Typografie und Mensch nicht Teil des Fließtexts sind, sondern in Kombination mit den Pfeilen eine Grafik ergeben und damit als unterstützende Visualisierung des Geschriebenen dienen, sind diese Begriffe in ihrer Notation von Beispielen wie der letzten Zeile zum Typofoto verschieden. Der Einsatz der Grotesk ist selbst Schwankungen unterworfen. Die Unstimmigkeit im Textfluss bleibt somit Prinzip.

Die Betrachtung der Doppelseite zum Typofoto lässt deutlich ein typografisches Spiel mit Aus- und Umbrüchen, mit Abweichungen und Kontrasten erkennen. Sie stören den Fließtext und gliedern ihn gleichzeitig, führen durch ihn durch[229] und setzen in ihm Akzente, so dass selbst eine Figur wie der „eilige Leser" beim Überfliegen der Seiten über die zentralen Aussagen stolpern soll und er im besten Falle zum genauen Studieren der Zeilen angeregt wird.
Die Typografie, ob in den Veröffentlichungen von Moholy-Nagy oder Giedion, wollte auf ihre Zeit reagieren. Sie ging auf das von verschiedenen Seiten diagnostizierte Ansteigen des Tempos und auf das vermeintliche Bedürfnis nach dem Bild[230] ein. Letzteres tat sie nicht nur, indem sie Abbildungen ihren Platz einräumte und zum Argument werden ließ. Auch die Textgestaltung selbst näherte sich mehr und mehr dem Bild an, ja kreierte mit den Absätzen und Lücken, Kontrasten und Umbrüchen „eine bildhaft komponierte Typografie"[231] und somit Text-Bilder. Es scheint, dass die Aufklärungsarbeit zur modernen Gestaltung und Architektur selbst in ihren Texten immer mehr zum Bild hin tendierte.

229 Vgl. dazu: „Lesen setzt Bewegung des Blicks voraus. Die Neue Typographie gestaltet den Text, indem sie den Blick des Lesers von einem Wort, einer Gruppe, zur andern führt. Notwendig ist also eine sinngemäße Gliederung des Textes durch Größenunterschiede, Stärkegrade, Stellung im Raum usw." Ebd., S. 72.
230 Tschichold spricht gar vom „Bildhunger des modernen Menschen". Ebd., S. 89.
231 Müller, *Typofoto*, S. 14.

3.4 Von den Orten des Ungeschmacks

Zu Gustav Edmund Pazaureks *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*

„Will man den Ungeschmack wirksam bekämpfen, muß man sich erst die Mühe geben, den Ungeschmack näher zu studieren." Zu dieser Erkenntnis kommt der Kunsthistoriker und Redakteur Gustav Edmund Pazaurek in seiner fast 400 Seiten starken Veröffentlichung *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* von 1912. „An Objekten ist allerdings kein Mangel, aber man muß sie zusammenfassen, um das überall zerstreute Material überblicken und ordnen zu können."[232] Der Ungeschmack materialisiert sich demzufolge in den Dingen und er kennt keinen festen Ort. Dem Versuch, ihn zu fassen, geht eine Praxis des Sammelns und Sortierens voraus, um ein Blicken und Überblicken der Objekte möglich zu machen. So braucht es nicht nur das Aufbewahren, sondern auch das Zeigen an einem gewissen Platz. Mag der Ungeschmack keine konkrete Stätte haben, so weist Pazaurek doch dessen Studium eine zu: Es ist das Museum, an dem ihm begegnet werden soll.

Damit lässt sich der Begriff des Museums ganz auf seine lateinische Herkunft zurückführen: ein Ort für gelehrte Beschäftigungen zu sein.[233] In der Antike waren es Stätten, an welchen Musen verehrt wurden und sich neben Altären auch Lehrstätten fanden. Hier kam es zur Huldigung und zum Dialog, zum Sammeln und Lernen. Tatsächlich ist das Museum bis ins 18. Jahrhundert ein Ort des Studierens und Austauschens geblieben, noch immer nur den Gelehrten vorbehalten. Mit der Aufklärung öffneten sich seine Räume. Seitdem wird mit dem Begriff des Museums ein Gebäude verknüpft, in welchem Sammlungen nicht nur deponiert, sondern auch einem breiten Publikum zur Betrachtung zugänglich gemacht werden: zur Ansicht und zur Belehrung, aber auch zum Genuss oder zur Befriedigung von Neugier. Das Museum ist zu einem Ort des Zusammenbringens geworden: unterschiedlicher Dinge sowie verschiedener Besuchergruppen mit ungleichen Intentionen. So differenzieren sich die Funktionen des Museums aus: Es hat nicht nur Objekte zu sammeln, sondern diese auch

232 Gustav Edmund Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912), S. 13.

233 In den *Theorien des Museums* führt Anke te Heesen die Begriffe des Museums, der Ausstellung, des Ausstellens und des Sammelns ein. Auf ihren Bestimmungen basiert die folgende Ausarbeitung. Vgl. te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 20 ff.

anschaulich zu machen. Dabei gilt es zu entscheiden, welche vom Depot in öffentliche Räume überführt werden und in welcher Ordnung, in welchen Objektkonstellationen man sie präsentiert. Im Museum werden zwar keine Dinge generiert, aber „zueinander (und zum Betrachter) in Position gebracht“[234]. Während die Aufklärung zur Öffnung geführt hatte, weitete sich im 19. Jahrhundert die Museumslandschaft aus. Es wurde nicht nur eine Vielzahl neuer Häuser unterschiedlicher Thematiken erschlossen, es war auch die Zeit der großen Museumsbauten.[235] Sie sollten, wie die Institution und ihre Inhalte, etwas Dauerhaftes verkörpern. Nichtsdestotrotz war das Museum Wandlungen unterworfen. Denn dieses Jahrhundert wurde auch zur Epoche der großen Ausstellungen, die sich darin auszeichneten, Neuigkeiten vorzuführen, zeitlich begrenzt und mobil zu sein und damit nicht zwangläufig ein festes Gebäude besaßen.[236] Je beliebter die Expositionen wurden, desto mehr provozierte dies Diskussionen über das Konzept eines der Zeit entsprechenden Museums.

Gustav Pazaurek war an den Debatten lebhaft beteiligt. Zu einem Zeitpunkt, in der in Darmstadt mit der ersten Bau-Ausstellung eine ganz neue Form des Darstellens von Häusern und kunstgewerblichen Erzeugnissen geplant wurde, forderte er einen Wandel in den Präsentationen der Kunstgewerbemuseen. Im *Kunstwart* verlangte er im September 1899 nach einer Neukonzeption.[237] In seinem Artikel kritisiert Pazaurek zunächst die Auswahl der Objekte: „Wer der Anschauung ist, daß ein kunstgewerbliches Museum nur ‚Musterstücke‘, d. h. ohne weiteres nachzubildende Gegenstände enthalten soll, befindet sich auf einem Holzwege!“[238] Er wünscht sich nicht nur eine Ausweitung des gesammelten Materials, sondern auch ein Überdenken der Anordnungen: Diese seien in den gegenwärtigen Einrichtungen häufig zu „pedantisch streng-wissenschaftlich“ aufgebaut und führten zur „raschen Übermüdung“ des Laien. Andere trügen den Charakter des „Durcheinanders des Trödelladens“ oder zeigten „die raffinierte Unordnung eines Malerateliers“[239]. Pazaurek fordert möglichst viele Aufschriften

234 Anke te Heesen und Petra Lutz, „Einleitung“, in *Dingwelten: Das Museum als Erkenntnisort*, hg. von Anke te Heesen und Petra Lutz (Köln: Böhlau, 2005), S. 17.
235 Vgl. te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 59.
236 Vgl. Ebd., S. 22 f.
237 Als ausschlaggebend hierfür betrachtete er die Tendenzen seiner Gegenwart. Das 19. Jahrhundert sei eine „Zeit des Stilübergangs“: „[…] bevor die Sonne eines neuen Stiles wieder erstrahlt, kann man sich im Dickicht verlaufen, oder an einer abschüssigen Stelle den Untergang gefunden haben. Ein guter Kompaß ist hier unerlässlich. Als solcher aber dient in gefahrvollen Zeitläufen gerade ein gutgeleitetes Museum […]“. Gustav Edmund Pazaurek, „Musterstücke in Kunstgewerbe-Museen“, *Der Kunstwart* Nr. 24 (1899): S. 401.
238 Ebd., S. 399.
239 Beides: Ebd., S. 401.

und Erläuterungen zu den Objekten sowie Anschauungsunterricht im Sinne von zielgruppenspezifischen Vorträgen und Führungen. Denn er geht davon aus, dass ein Katalog vom breiten Publikum nicht gelesen werde. Im besten Fall sei erklärendes Personal im Präsentationsraum stets anwesend. Da dies jedoch nicht zu finanzieren sei, müsse man auf ein anderes pädagogisches Mittel zurückgreifen, um „den richtigen Geschmack der anvertrauten Kreise zu heben":

„Und zu diesem Zwecke empfehle ich die ständige Angliederung einer Folterkammer an jedes Arbeitsmuseum. Natürlich darf man sich darunter keinen schauerlichen Raum hinter schweren Eisenthüren vorstellen, in welchem etwa der hilfesuchende Kunsthandwerker so lange von den Stacheln der ‚eisernen Jungfrau' gequält würde, bis ihm die Erkenntnis eines Zukunftstiles von selbst käme. Und doch wäre es für jeden feinfühligen Menschen ein furchtbares Extrakabinet, in welchem dem ästhetischen Dickhäuter die – negativen Musterstücke, die abschreckenden Beispiele in übersichtlichen Gruppen mit den entsprechenden Erläuterungsvorschriften vorgeführt würden."[240]

Den Nutzen eines solchen Bereichs sieht er darin begründet, dass durch die Bündelung das Drastische des „Ungeschmacks" besser zum Ausdruck käme und dass ein Fabrikant, der einmal in diesen Negativkanon aufgenommen wurde, sich davor hüten würde, nochmals mit seinen Erzeugnissen dort vorgeführt zu werden. Produzenten gelte es also genauso wie Konsumenten ästhetisch zu erziehen. Pazaurek schätzt eine derartige Anreicherung aber auch für die übrigen Exponate der Museen als förderlich ein – im Sinne eines Kontrastmittels:

„Im entsprechenden Gegensatze würden dann auch die wahren Musterstücke der Sammlungen besser gewürdigt und verstanden. Hoffentlich entschließt sich bald irgend eine größere Anstalt zu einer ausgiebigen Verwirklichung dieser Abschreckungstheorie."[241]

Als Pazaurek die Zeilen 1899 verfasste, war er sich über zwei Aspekte noch nicht bewusst: Dass er erstens selbst die Möglichkeit bekommen würde, das Vorhaben zu realisieren, und dass es zweitens eine solche Unternehmung schon gab. Bereits die Redaktion des *Kunstwarts* fügte dazu eine Notiz unter seinen Artikel in einer Fußnote ein. Tatsächlich hatte 1852 das Londoner South-Kensington-Museum, das heutige Victoria & Alberts, eine „Chamber of Horrors" mit 84 Exponaten eröffnet, die der Abschreckung dienen sollten.[242] Diese Abteilung war nicht von langer Dauer. Auf Druck der Produzenten, deren Fabrikate als Exempel vorgeführt wurden und die sich damit diskreditiert sahen, schloss man sie zügig. In seiner Publikation von 1912 bemängelte Pazaurek, dass die englische Regierung weder den Wert der

240 Beides: Ebd., S. 403.
241 Ebd.
242 Vgl. Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 14; Imke Volkers, „Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe", in *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, hg. von Renate Flagmeier (Leipzig: Koehler & Amelang, 2008), S. 80.

Geschmackspädagogik erkannt noch der Proteste standgehalten hatte. Zudem kritisierte er das Londoner Unternehmen für den Verzicht auf jeden Versuch, Ordnung in die gezeigten Objekte zu bringen, ja „die zahlreichen Geschmacklosigkeiten nach irgendwelchen Gesichtspunkten zu klassifizieren“[243]. Pazaurek sollte es selbst sein, der diese von ihm ausgemachte Schwachstelle behob.

1906 übernahm er die Leitung des Königlich Württembergischen Landesgewerbemuseums in Stuttgart. Dort eröffnete er drei Jahre später die Abteilung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*. Somit richtete Pazaurek unter ein und demselben Dach eine Sammlung der Vor- und eine der Feindbilder ein; was in der Museumslandschaft seiner Gegenwart eine Seltenheit bedeutete. Tatsächlich aber nahm er damit „das beliebteste visuelle Erziehungselement um 1900, das ‚Beispiel-Gegenbeispiel‘-Argument“[244] zur Hilfe, welches vor allem in den Büchern und Zeitschriften zu Kunst und Architektur zum Einsatz kam.[245] Besonders der Architekt Paul Schultze-Naumburg prägte diese Methodik zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachhaltig. Die Gestaltung seiner Artikel im *Kunstwart* sowie der von 1901 bis 1917 veröffentlichten Reihe der *Kulturarbeiten* nutzte polarisierende Bildvergleiche, um die Argumentation der schriftlichen Ausführungen zu unterstützen, die darauf zielte, sich beim Bauen auf die Tradition deutscher Architektur zu besinnen. Damit stellte er sich nicht nur dem Historismus entgegen, sondern auch den Entwicklungen der Moderne. 1907 gehörte Schultze-Naumburg, wie die Baukünstler der Darmstädter Mathildenhöhe Peter Behrens oder Josef Maria Olbrich, zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds. Die Vereinigung sammelte verschiedene Kräfte mit unterschiedlichen Ausrichtungen in sich. Der Versuch, ästhetische oder architektonische Auffassungen mit möglichst eindeutigen Zeigegesten zu untermauern, blieb also nicht allein einem Lager vorbehalten. Die Folgen einer Missachtung der Tradition illustrierte

243 Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 14. Auch die Redaktion des *Kunstwarts* schätzt den Versuch der Londoner Kammer als missglückt ein: „Sie soll den gewünschten Zweck nicht erreicht haben: das Publikum habe über den Schund gelacht und gerade die als Abschreckungsmittel ausgestellten Gegenstände mit Vorliebe gekauft.“ Ergänzende Fußnote zu: Pazaurek, „Musterstücke in Kunstgewerbe-Museen“, S. 403.

244 Froschauer, *An die Leser!*, S. 180.

245 Die Methodik an sich nahm man schon früher in Gebrauch. Bereits im 18. Jahrhundert war die Bildstrategie, mit Hilfe des Kupferstichs „gute“ neben „schlechte“ Vorbilder zu zeigen, etabliert. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden besonders historische Vergleiche mit Hilfe der neuen Medien Fotografie und Lichtbildprojektion unterstützt und das sogenannte „vergleichende Sehen“ zur kunsthistorischen Sehtechnik. Durch die Arbeit des Dürer- sowie des Werkbunds kam jene Methodik auch in der Volkserziehung und Volksbildung zum Einsatz. Vgl. dazu: Lena Bader, „Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens.“, in *Vergleichendes Sehen*, hg. von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (München: Fink, 2010), S. 19 f.; Max Brethfeld, „Vergleichendes Sehen im Dienste der Augen-, Geistes- und Geschmacksschulung“, *Die Arbeitsschule – Zeitschrift für Arbeitserziehung und Werkunterricht* Band 45, Nr. 3 (1931): S. 124-128.

Schultze-Naumburg mit Gegensatzpaaren (Abb. 3.4.1). Der Eindringlichkeit des sehr plakativen Nebeneinanderstellens sollte sich der Betrachter kaum verschließen können.[246] Im Vorwort des ersten Bands der *Kulturarbeiten* wird die Intention hinter dieser Methodik deutlich:

„Ihr Zweck ist, der entsetzlichen Verheerung unseres Landes auf allen Gebieten sichtbarer Kultur entgegenzuarbeiten. Sie sollen auch die ungeübtesten Augen durch stetig wiederholte Konfrontierung guter und schlechter Lösungen gleicher (oder ähnlicher) Aufgaben zum Vergleich und damit zum Nachdenken zwingen“[247]

Schultze-Naumburg ging es dabei nicht allein um das Unterscheiden von „schön und hässlich“, sondern vielmehr um „gut und schlecht“ im Sinne von „praktisch brauchbar und unbrauchbar“ sowie „moralisch gut und schlecht“[248]. Im Jahr 1929 betitelte er diese Praktik als „den guten Weg“[249], denn durch Beispiel und Gegenbeispiel sei leichter als mit Worten eine klärende Wirkung zu erzielen.

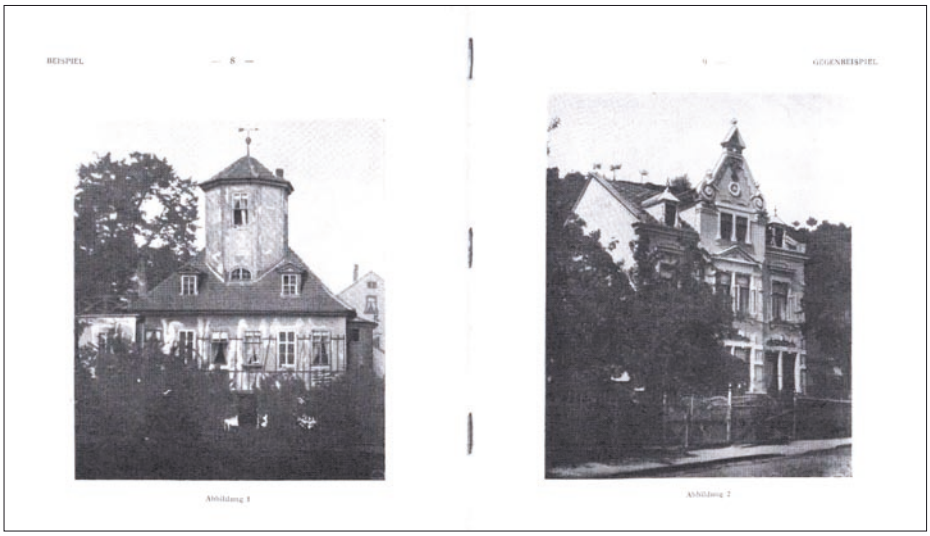


Abb. 3.4.1: Doppelseite aus Paul Schultze-Naumburgs Kulturarbeiten mit einem „Beispiel“ und einem „Gegenbeispiel“.

246 Vgl. Froschauer, *An die Leser!*, S. 180; Ulrich Maximilian Schumann, „Territorien traditionalistischen Bauens“, in *Neue Tradition: Konzepte einer antimodernen Moderne in Deutschland von 1920 bis 1960*, hg. von Kai Krauskopf und Hans-Georg Lippert (Dresden: Thelem, 2009), S. 47 f.

247 Paul Schultze-Naumburg, *Hausbau: Einführende Gedanken zu den Kulturarbeiten*, 2. Aufl. (München: Callwey, 1904), Vorwort.

248 Ebd.

249 Paul Schultze-Naumburg, *Das Gesicht des deutschen Hauses* (München: Callwey, 1929), S. 5. Jene Praktik sollte er, der mit den Nationalsozialisten eng verbunden war, auch in seinen völkisch-rassistischen Publikationen zur Anwendung bringen. „Seit den ‚Kulturarbeiten‘ hatte Schultze-Naumburg eine Korrelation zwischen den Formen und Typen des Hausbaus und der spezifischen Topografie, den klimatischen Verhältnissen, den lokalen Baustoffen und den Ethnien hergestellt, die er mit den Jahren in eine vulgäre architektonisch-anthropologische Pseudotheorie ummünzte. […] Aus der Präsentation von zwei bäuerlichen Anwesen schien es ihm möglich, auf die Bewohner zu schließen. So behauptete er etwa, dass ein Wohnhaus das ‚Anlitz eines klaren, treuherzigen und freundlichen Bauern aus guter Rasse‘ zeige, wohingegen ein anderes ‚verquollen‘ sei und ‚in seiner gänzlichen Stumpfheit lebhaft den Menschbrei, der heute die Lande fülle‘ erinnere.“ Sigrid Hofer, „Die Hochschule unter Paul Schultze-Naumburg. Kulturpolitische Programmatik und traditionsverpflichtete Architektenausbildung“, in *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! – Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar; 1860 - 2010*, Bd. 1 (Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2010), S. 324.

An seiner Bildrhetorik orientierten sich zahlreiche Publikationen der Kunst- und Architekturvermittlung. Darüber hinaus war Schultze-Naumburgs Methode auch Pazaurek eine Inspiration.[250] Was der Leiter des Württembergischen Landesgewerbemuseums tat, war, die Geste des Gegenüberstellens aus den Büchern in den Raum zu bringen und aus ihr eine Ausstellungspraktik zu machen. Jedoch hütete er sich davor, sie stupide zu imitieren. Er wandelte sie ab, um sich vor Missverständlichkeiten zu schützen – gab die Museumsauslage ihm ja nicht dieselben Mittel an die Hand, die das Buch geboten hätte: neben Bildern in ausführlichen Texten zu erklären und damit Eindeutigkeit über die Zuordnung zu stiften. So veränderte er bei der Präsentation von Beispielen und Gegenbeispielen die Anordnung: Er trennte sie voneinander.

Fragt man nach den Orten des „Ungeschmacks", so ist es auch von Interesse, zu untersuchen, wie die Räume des Museums organisiert waren und wo sich dort die vermeintlichen „Un-Dinge" befanden. Im 1896 errichteten Gebäude[251] war die kunstgewerbliche Sammlung im ersten Obergeschoss des Hauses untergebracht. Betrat der Besucher das Landesgewerbemuseum, wurde er zunächst von der König-Karl-Halle für Wechselausstellungen und den Sälen der technischen Abteilung begrüßt. In den seitlichen Loggien des Erdgeschosses befanden sich zwei Lokalitäten, die von der kunstgewerblichen Abteilung, obwohl ihr zugeordnet, räumlich abgetrennt waren. Hier traf der Besucher etwa die „Geschmackswandlungen der letzten Jahrzehnte" an. In einem Zitat aus dem *Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen* charakterisierte Pazaurek neben dieser Expositionsfläche auch die einer anderen Sektion der unteren Etage:

250 Vgl. dazu: „Von bahnbrechender Bedeutung ist vor allem das unermüdliche und furchtlose Auftreten der Zeitschrift ‚Kunstwart' und des mit dieser zusammenhängenden ‚Dürerbundes'; was F. Avenarius, Paul Schumann, Schultze-Naumburg und andere seit Jahren in rastloser Arbeit dazu beigetragen haben, um dem Publikum den Unterschied zwischen guter und schlechter Kunst möglichst populär vor Augen zu führen, hat vielfach Wunder gewirkt; gerade die hier ausgebildete, pädagogisch so überaus dankbare Gegenüberstellung von ‚Beispiel und Gegenbeispiel' – mag man auch in einzelnen Fällen mit der Wahl der Objekte nicht ganz einverstanden gewesen sein – wurde für die weitesten Kreise (wie für die Heimatschutzvereinigungen) die Quelle reichster Anregung und hat auch auf dem kunstgewerblichen Gebiete ungemein viel zur Bekämpfung der ‚Hausgreuel' beigetragen." Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 10.

251 Die Institution des Museums war an sich älter. Sie ging hervor aus einer 1848 gegründeten Königlich-Württembergischen Centralstelle für Gewerbe und Handel, in welcher zeitgenössische Gewerbeprodukte sowie Lehrmittel und Vorbilder gesammelt wurden und eine Bibliothek für Wissenschaft und Kunst angeschlossen war. 1906 kam es in Anlehnung an andere Kunstgewerbemuseen zu einer Umstrukturierung des Hauses. Die Sammlung war seitdem in eine technisch-maschinelle und einer kunstgewerblichen Abteilung getrennt. Vgl. dazu: Volkers, „‚Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe'", S. 79.

„Während hier jedoch nur Gegenstände vereinigt wurden, die wenigstens zur Zeit ihrer Entstehung von einsichtigen Beurteilern für die besten kunstgewerblichen Leistungen gehalten wurden und es zum guten Teile auch wirklich waren, beherbergt das Landesgewerbemuseum im äußerst (nordöstlichen) Turmzimmer – hinter den Maschinenräumen – noch eine besondere Abteilung, für die dieses Urteil nicht zuträfe, nämlich DIE SAMMLUNG DER GESCHMACKSVERIRRUNGEN."[252]

Diese Beschreibung macht deutlich, wie die Betitelung der Abteilung die gezeigten Objekte degradierte und dass auch die Verortung im abgelegensten Winkel des Museumsgebäudes zur Abwertung der Exponate beitragen sollte. Räumlich abgetrennt war ihre Fläche von denen, die die Objekte des „guten Geschmacks" zeigten. Schreibt Pazaurek zwar in seinen Erläuterungen zur Abteilung der „Geschmacksverirrungen", dass „die Gegenüberstellung von *Beispiel* und *Gegenbeispiel*" „eines der raschesten Orientierungsmittel"[253] sei, so war der Weg von den als positiv zu den als negativen deklarierten Exempeln nicht so schnell zu bewerkstelligen. Sich bei der Gestaltung seiner Auslagen vollkommen an den Büchern Schultze-Naumburgs zu orientieren, lehnte Pazaurek demzufolge ab. Die Notwendigkeit einer räumlichen Separation begründete er mit den folgenden Worten:

„Weil man jedoch die, auch dem hohen Kunstgenuß dienenden seriösen Abteilungen nicht durch ausgesprochen tadelnswerte Gegenstände entweihen darf, weil ferner eine gemeinsame Aufstellung zu Verwechslungen und Irrtümern Anlaß geben könnte, empfiehlt es sich, die Gegenbeispiele ganz *abgesondert* unterzubringen, […]"[254]

Die eigenständige Entscheidung über „richtig" oder „falsch" traute Pazaurek dem Betrachter demzufolge nicht zu.[255] Der Museumsleiter trat gegenüber seinem Publikum höchst bevormundend auf.

Die Gegenbeispiele brauchten offenbar ihren eigenen Raum. Wie dieser in Ausschnitten aussah, zeigt eine noch erhaltene Fotografie (Abb. 3.4.2). Zunächst erinnert darauf alles an die damals üblichen Präsentationen in kunstgewerblichen Museen: Verschiedene Objekte werden in Vitrinen zur Ansicht dargeboten. Nur ein einzelnes, großes und robustes Ding ist frei im Raum platziert und, auf einen Sockel gestellt, als Exponat markiert. Doch bei genauem Blick lässt sich erkennen, dass dieses Podest von sonst üblichen abweicht. Es scheint einen Henkel zu haben und wirft damit eine Frage auf: Besitzt der Sockel noch eine andere Aufgabe, als das Ausstellungsstück nur zu tragen?

252 Gustav Edmund Pazaurek, *Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen* (Stuttgart: Grüninger, 1913), S. 61.
253 Gustav Edmund Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe: Führer für die neue Abteilung im Königl. Landesgewerbemuseum Stuttgart* (Stuttgart: Grüninger, 1909), S. 7.
254 Ebd., S. 7 f.
255 Vgl. Volkers, „‚Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe'", S. 80 f.

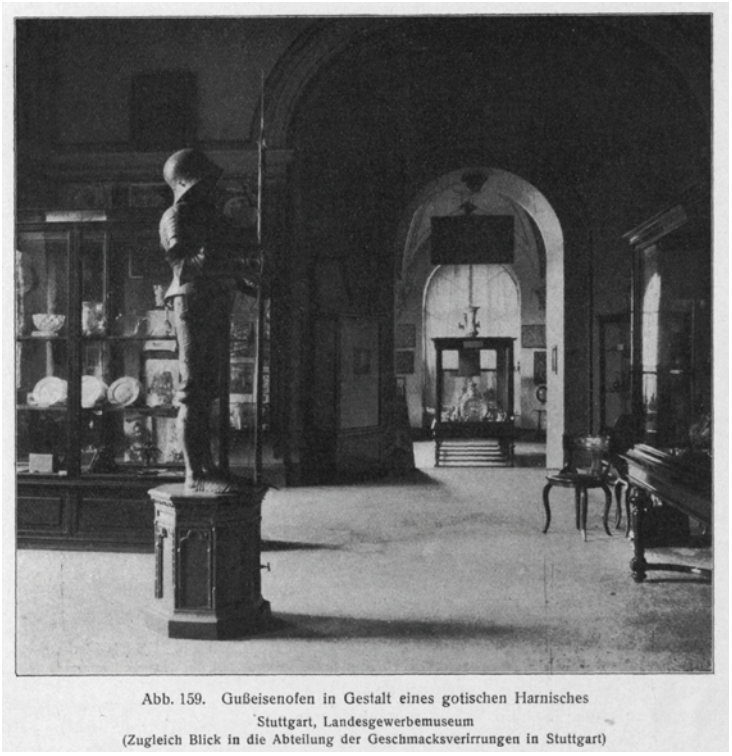


Abb. 159. Gußeisenofen in Gestalt eines gotischen Harnisches
Stuttgart, Landesgewerbemuseum
(Zugleich Blick in die Abteilung der Geschmacksverirrungen in Stuttgart)

Abb. 3.4.2: Fotografie der Abteilung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, Stuttgart, um 1912.

Abb. 9 Blumenstrauß aus Menschenhaaren
19. Jahrhundert, Mitte
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Abb. 3.4.3: Blumenstrauß aus Menschenhaaren.

Die Ablichtung stammt aus dem Kapitel *Geänderte Zweckbestimmung* aus Pazaureks Werk *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Dort gibt die Bildunterschrift einen Hinweis auf die Funktion des sonderbaren Henkels: „Gußeisenofen in Gestalt eines gotischen Harnisches“[256]. Die Plattform, die sich als Sockel ausgibt, ist tatsächlich Teil des Heizkörpers und sein Henkel notwendiger Bestandteil, um die Klappe zu öffnen. Nur so kann man ihn nutzen. Dieser „imposante gotische Eisenharnisch, der eigentlich ein Ofen ist“[257], wurde von einer großen altdeutschen Eisengießerei an viele Schlösser und altdeutsche Vereinskneipen geliefert.[258] Um zu unterstreichen, dass es sich dabei um ein Fabrikat handelte, das nicht nur wärmte, sondern durch seinen dekorativen Charakter auch betrachtenswert sei, gestaltete man seinen unteren Teil in Form eines Podestes und übte sich somit darin, die Zeigegeste des Museums zu imitieren. Pazaurek führt den Ofen nun dem Museumsraum zu; jedoch lediglich als ein Beispiel einer Konstruktionsattrappe, die es als Exempel des „Ungeschmacks“ auszustellen gelte. So enthebt er den Ofen seiner Heizfunktion und macht aus ihm ein reines Veranschaulichungsmittel – und ist damit selbst, so ließe sich sagen, an der „geänderten Zweckbestimmung“ beteiligt. Nachvollziehbar wird, dass dieser Pseudo-Harnisch nicht in Nachbarschaft zu Exponaten wie Waffen oder Rüstungen positioniert werden kann. Aber auch von der Sortierung der restlichen Räume des Landesgewerbemuseums weicht seine Fläche ab: Ist die kunstgewerbliche Sammlung sonst nach Materialgruppen eingeteilt, so folgt die Ordnung hier ausschließlich „nach der Art ihrer Versündigung gegen den guten Geschmack“[259]. In den Kategorien Materialfehler[260], Konstruktionsfehler[261] und Dekorfehler[262] bündelt Pazaurek die Verstöße und zeigt in diesen etwa einen Blumenstrauß aus Menschenhaaren, ein Bild aus Fischschuppen oder einen Biersseidel in Form des Kopfs von Otto von Bismarck (Abb. 3.4.3-3.4.5).

256 Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 190.
257 Ebd., S. 189.
258 Pazaurek gibt nicht an, welche Gießerei den Ofen anfertigte. Vermutlich als Reaktion auf die Proteste, welche die Londoner „Chamber of Horrors“ von Seiten der Fabrikanten provozierte, nahm er Abstand davon, die Produkte mit einem Herstellernachweis zu versehen.
259 Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, S. 8.
260 Zu den Materialfehlern gehören: 1. schlechtes, verdorbenes Material, 2. wunderliches Material, 3. schlechte Kombinationen von zwei nicht zusammengehörigen Materialien, 4. Material-Übergriffe, 5. Material-Surrogate.
261 Zu den Konstruktionsfehlern gehören: 1. schlechte, verfehlte Konstruktionen, 2. schlechte Proportionen, 3. Sinnwidrigkeiten, 4. Konstruktions-Pimpeleien und Konstruktions-Attrappen, 5. Technik-Surrogate, 6. Kitsch.
262 Zu den Dekorfehlern gehören: A bezüglich der Schmuckform: 1. Dekor-Brutalitäten, 2. Überladung mit Schmuck oder aber übertriebener Puritanismus, 3. sinnwidrige Wahl von Schmuckmotiven für die betreffenden Objekte, 4. Schmuck an unrichtiger Stelle, 5. äußerlich angehefteter zeit- und landfremder Schmuck, 6. Dekor-Übergriffe, 7. Dekor-Surrogate. B bezüglich der Farbe: 1. schlechte Farben, 2. Farb-Übertreibungen, 3. unharmonische Farben-Kombinationen, 4. Farben-Übergriffe, 5. Farben-Surrogate.
Vgl. zu all diesen Kategoriebildungen: Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, S. 9–18.

Abb. 13. Bild aus Fischschuppen, um 1830
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Abb. 3.4.4: Bild aus Fischschuppen.

Abb. 261. Bismarckkopf als Bierseidel. (Hurra-Kitsch)
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Abb. 3.4.5: Biersseidel in Form des Kopfs von Otto von Bismarck.

Damit fügt er in die Vielfalt des „Ungeschmacks" Klassifizierungen ein und behebt einen Missstand, wie er ihn in der Londoner „Schreckenskammer" sah. Auch wenn sich dabei häufig Schwierigkeiten ergeben, wo die einzelnen Objekte genau unterzubringen sind[263] und sich darin herauszukristallisieren beginnt, dass Pazaurek Scheinkonkretionen schafft, will er mit dem Bilden von Kategorien „die Geschmacksfragen aus der Umklammerung allzu subjektiver, willkürlicher Anschauungen […] befreien"[264].
Er beschriftet akribisch jedes Zimmer, jeden Schrank oder Gegenstand, nutzt farbliche Kennzeichnungen und setzt Erläuterungen über die Art des Vergehens[265]. Pazaurek verlässt sich nicht darauf, nur die Objekte darzustellen; es braucht für ihn eine Etikettierung. Das macht erkenntlich, dass der „schlechte Geschmack" keine genuine Eigenschaft der Dinge ist. Vielmehr ist es eine Zuschreibung, die auf einer Inszenierung und einer Diskusivierung basiert.

In den 24 Jahren des Bestehens der Abteilung häufte Pazaurek etwa 700 Exponate an. Mit dieser enormen Menge unterschied sich seine Kollektion von anderen zeitgleichen Bemühungen; etwa denen des Dürerbunds, der in Lichtbildvorträgen auf Jahrmärkten oder Schützenfesten, in Zeitschriftenartikeln oder Ausstellungen gegen den „Hausgreuel"[266] anzukämpfen versuchte. Der Verband arbeitete in der Regel nur mit Abbildungen einzelner Exempel, die an keinen Ort gebunden waren. Die gewaltige Stückzahl realer Objekte von Pazaurek benötigte hingegen einen festen Platz: Es musste das Museum sein, das genügend Raum bot und auf Dauer angelegt war; nicht nur, um die Exponate längerfristig und mehrfach betrachtbar zu machen, sondern auch, um der Unternehmung die Zeit zu geben, so viele Exempel ansammeln zu können. Obwohl die Abteilung nicht darauf basierte, wie eine Ausstellung terminiert zu sein, war Pazaurek bewusst, dass er die Aufgabe des Akkumulierens nicht alleine leisten konnte. Darauf weist zumindest ein

263 Pazaurek ist sich bewusst, dass eine klare Zuordnung häufig nicht möglich ist: „Die Verbrechen oder Vergehen gegen Material, Konstruktion und Dekoration treten naturgemäß sehr oft nicht als Reinkulturen auf, sondern in allen möglichen Häufungen und Vermischungen; ja es gibt zahllose Gegenstände, die in allen drei Gruppen, womöglich sogar in mehreren Unterabteilungen derselben gleichzeitig unseren Tadel herausfordern. Solche Objekte sind bei uns in der Regel dort eingereiht, wo ihre Gefährlichkeit am größten erschien." Ebd., S. 8.

264 Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Vorwort.

265 Vgl. Volkers, „‚Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe'", S. 81; Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, S. 8.

266 Auf den „Hausgreuel-Ausstellungen" wurden auf zwölf Papptafeln fotografische Abbildungen von sogenannten „Geschmacklosigkeiten" der Industrie und ihr „Dekorationsirrsinn" vorgeführt. Ferdinand Avenarius definiert den Begriff des Hausgreuels wie folgt: „Ich denke dabei an eine große Familie von ‚Industrismen', […]. Ich möchte für die ganze Gesellschaft den Sammelnamen ‚Hausgreuel' vorschlagen. […] Denn Tatsache ist, daß diese Wesen in ganz ungeheuren Massen verbreitet werden. […] Ganz besonders reich entfaltet sich die Hausgreuel-Kunst wie jeder weiß, in zwei besonders artenreichen Industrien: bei den ‚Briefbeschwerern' und bei den ‚Vasen'." Ferdinand Avenarius, „Hausgreuel", *Der Kunstwart* Nr. 4 (1908): S. 209.

Aufruf hin, den er dem Führer zur Abteilung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe* auf der letzten Seite anhängte:

„Die Freunde und Besucher unseres Museums werden hiermit eingeladen, an der Ausgestaltung dieser Abteilung selbst auch mitzuarbeiten, eventuell auch ohne Nennung ihres Namens. Von geschmacklosen Gegenständen in der Wohnung trennt man sich bekanntlich nicht schwer; sofern es nur Objekte sind, die irgend eine Geschmacksverirrung noch deutlicher und lehrreicher zum Ausdruck bringen, als die bisher ausgestellten Gegenbeispiele, sollen sie uns willkommen sein."[267]

Mit den Zeilen kommt es zu einer Öffnung des Museumsgedankens: Der Besucher wird in den Sammlungsprozess miteinbezogen. Auf diese Weise führt Pazaurek auch den Versuch einer Überprüfungsschleife ein: Denn nur, wenn die Lehre von der Klassifikation des „Ungeschmacks" vom Besucher studiert und verstanden wird, ist es diesem möglich, die „Geschmacksverirrungen" in seinem Wohnraum zu erkennen. Im besten Fall, der sicherlich nur eine Idealvorstellung darstellt, wäre damit eine Bereinigung der privaten Räume verknüpft: Je mehr sich die Abteilung mit den „Un-Dingen" der Besucher füllt, desto weniger sollten sie noch in den Wohnungen anzutreffen sein. Wie viele Objekte des Museums tatsächlich aus dem privaten Kontext stammten, ist heute nicht mehr zu prüfen. So fanden sich neben der überwiegend positiven Berichterstattung in der Tagespresse und den Fachzeitschriften auch skeptische Stimmen zu der Abteilung. Denn bei einer derart großen Menge an Exponaten konnte es dem Besucher trotz der Beschriftungen so vorkommen, als verlaufe er sich in einem „Irrgarten des Geschmacks"[268]. Die eindeutige Klassifizierung und damit Orientierung, die Pazaurek geben wolle, sei so gar nicht herzustellen, machten Kritiken deutlich. Etwa Joseph Lux wies auf die Illusion einer Objektivität des „guten Geschmacks" hin, forderte dazu auf, Abstand davon zu nehmen, Schablonen zu verwenden und kam zu der Überzeugung: „Es ist endlich an der Zeit gegen diese Seuche des Beispiels und Gegenbeispiels aufzutreten, gegen diese pfründerhafteste Oberlehrererfindung."[269]

Ob der erhobene Zeigefinger Pazaureks nun zu einer Umgestaltung des privaten Domizils führen konnte, lässt sich bestreiten – handelte es sich dabei doch um das Zuhause des Bewohners, der kaum eine derart autoritäre Bevormundung wünschte. Was jedoch unabhängig von dieser Skepsis deutlich wird,

267 Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, S. 22.
268 Volkers, „‚Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe'", S. 83. In diesem Artikel hat Volkers die Stimmen der Gegner und Befürworter der Abteilung zusammengetragen. Auf diese Ausarbeitungen beziehen sich die folgenden Ausführungen.
269 Lux, Joseph zitiert in Ebd., S. 83 f.

ist: Den Dingen des „Ungeschmacks", „das überall zerstreute Material"[270] wie Pazaurek es beschreibt, kann man doch zumindest einen konkreten Ort zuweisen. Sie finden sich besonders im Wohnraum an. Tatsächlich ist die Überzahl der Objekte, die Pazaurek anhäuft, diesem Umfeld entnommen. Ob etwa die Chrysanthemen-Sträuße aus abgeschnittenen Fingernägeln oder der Briefbeschwerer aus Geschossbruchstücken[271], es sind Dinge des Einrichtens, des Schmückens, des Agierens im Zuhause. Es sind Dinge des Wohnens. Damit wird ersichtlich, warum Pazaurek mit solcher Strenge und Härte und anstatt sich auf Gebote zu beschränken, gar mit dem Verbot[272] arbeitet: Im Zuhause sind solche Dinge offenbar besonders schädlich. Das suggeriert zumindest seine Sprache. Lehnt sich der Grundtenor seiner Texte an die Rhetorik der Verbrechensbekämpfung an, vergleicht er darüber hinaus den „schlechten Geschmack", ganz den Gesundheitsdiskursen seiner Zeit entsprechend, mit einer Krankheit[273]. Er bezeichnet ihn gar als „Vergiftung"[274]. Ein Wohnraum bestückt mit „Un-Dingen" wird bei ihm zum „Seuchenherd"[275], gegen den es anzugehen gilt. Auch wenn es Pazaurek selbst nicht formuliert, lassen sich aus seinen Texten die Schlüsse ziehen, dass das „gute", ja das „gesunde Wohnen" nur mit dem „guten Geschmack" einher gehe; einer Logik, die ganz der des Deutschen Werkbunds entsprach. Tatsächlich gehörte er seit 1908 der Vereinigung an. Die Abteilung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe* im Königlich Württembergischen Landesgewerbemuseum war somit unmittelbar Bestandteil einer Bewegung, die sich für die Optimierung des Wohnens und des Wohnraums einsetzte.

270 Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 13.
271 Die Beispiele finden sich in seiner Begleitbroschüre zur Abteilung. Vgl. Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, S. 9-15.
272 Vgl. Ebd., S. 8.
273 Vgl. Ebd., S. 11 f.
274 Vgl. dazu: „Nahrungsmittel-Verfälschungen unterliegen in den Kulturstaaten mehr oder weniger strengen Strafbestimmungen. Vergiftungen des guten Geschmacks gehen noch überall straflos aus." Ebd., S. 9.
275 Ebd., S. 11.

Abb. 3.5.1: *Deutsches Warenbuch,* Umschlag, 1915.

3.5 „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet“

Von Warenbüchern und anderen „Käuferführern“

1933 brachte Werner Graeff ein Warenbuch heraus, dessen Titel auf den ersten Blick nicht klar werden lässt, ob er als Ankündigung oder Androhung zu verstehen war: *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*. Diese Bekanntmachung strotzt vor Tatendrang und Unternehmungslust, doch man mag sich vorstellen, wie sich mancher Leser beim Betrachten des Umschlags fragte: Ist meine Wohnung nicht längst schon eingerichtet? Einen Hinweis darauf, warum die Einrichtung nach Veränderung verlange, gibt die Unterzeile des Werks: *Das Warenbuch für den neuen Wohnbedarf* – das Neue Wohnen bedarf nach neuen Waren, so ließe daraus sich herleiten.

Dass die Vorstellung von einem Neuen Wohnen untrennbar mit neuen Produkten verbunden war, zeigte sich bei jeder Bau-Ausstellung des beginnenden 20. Jahrhunderts. Keine stellte Einrichtungen zur Schau, die sich allein aus alten Möbeln und Haushaltsgegenständen zusammensetzten. War das Inventar auf der Darmstädter Mathildenhöhe mit seinen Einzelstücken noch ganz auf den Künstler, der das Haus bewohnen sollte, zugeschnitten, präsentierten die Expositionen nach dem Ersten Weltkrieg Massenwaren oder solche Dinge, die es einmal werden sollten. „Ware ist das“, schreibt 1928 Wilhelm Lotz in *Die Form*, „was einem allgemeinen Gebrauch dient und mit Rücksicht auf einen möglichst breiten Absatz hergestellt wird. […] Die Ware ist gekennzeichnet durch Massenerzeugung und Massenverbrauch.“[276] Das brachte seit der Industrialisierung eine enorme Menge von Fabrikaten auf den Markt, die, so wurde angenommen, für den Verbraucher Unübersichtlichkeit zur Folge hatte. Dass bei ihrer Auswahl Orientierung und Anleitung gefragt war, dessen waren die Angehörigen einer ganzen Reihe einschlägiger Organisationen sich sicher. Schon 1908 forderte Friedrich Naumann als Vertreter des Deutschen Werkbunds einen „Baedecker für das gewerbliche Deutschland“[277]. Er verlangte einen handlichen Begleiter und Berater zum Einkauf.

276 Wilhelm Lotz, „Die Gestaltung der Ware“, *Die Form* Nr. 1 (1928): S. 25.

277 Friedrich Naumann, *Deutsche Gewerbekunst: Eine Arbeit über die Organisation des Deutschen Werkbundes* (Berlin: Buchverlag d. Hilfe GmbH, 1908), S. 43. Auch Alexander Koch wird 1926 in seinen *1000 Ideen* den Vergleich zum Reisehandbuch suchen. Vgl. dazu: Kapitel 3.1.

1915 sollte eine Publikation erscheinen, bei der der Verband auf diesen Bedarf, den er selbst diagnostiziert hatte, reagierte: Der Werkbund brachte zusammen mit dem Dürerbund[278] das *Deutsche Warenbuch* (Abb. 3.5.1) heraus, welches Ferdinand Avenarius mit den folgenden Sätzen eröffnete:

„Mit diesem Deutschen Warenbuch wird unserem Volke vorgelegt, was es noch nicht besaß und was auch sonst noch kein anderes Volk besitzt: ein bildreiches Verzeichnis auserlesener Ware aus weiten Gebieten seines Schaffens, das praktisch der Verbreitung des Guten dienen will und in diesem Bemühen auch durch mehr als anderthalb Hundert Händlerfirmen unterstützt wird, das aber trotzdem zusammengestellt ist von ganz unabhängigen Prüfungsausschüssen."[279]

Die Veröffentlichung wollte nicht eine bloße Darstellung der zeitgenössischen Produktvielfalt sein, sondern ein Kanon ausgesuchter Waren. In diesen sollte nicht dasjenige Eingang finden, was dieser oder jener Fabrikant gegen eine Summe Geldes vielleicht darin platziert sehen mochte, sondern dessen Inhalt ausschließlich von Gesichtspunkten der Qualität und Ästhetik bestimmt zu sein hatte. Das Gezeigte musste durch „Zweckmäßigkeit" sowie „Werk- und Materialgerechtigkeit"[280] den Gestaltungsgrundsätzen der beiden Verbände entsprechen; Eigenschaften, die zu programmatischen Leitbegriffen ihrer Schriften wurden, auf die sie sich immer wieder beriefen und mit denen sie auch ihre eigenen Leistungen zu legitimieren versuchten.[281] Nur Waren mit Zügen, die den Grundsätzen der Vereinigungen gemäß waren, konnten sich demnach zum „Guten" zählen; einer Zuschreibung, die immer auch das „Schlechte" oder gar das „Böse"[282] als ihren Gegensatz impliziert und dabei von sich wegstoßen will. Mit einem derart evaluativ durchsetzen Vokabular sollte so gut wie jedes Warenbuch und jede ähnliche Publikation bis in die 1930er Jahre eingeleitet werden oder durchdrungen sein.

Über die Zusammenstellung im *Deutschen Warenbuch* entschied ein Gremium aus sachverständigen Künstlern, Produzenten und Händlern. Darunter fanden sich neben Avenarius Persönlichkeiten wie

278 Als Vorläufer veröffentlichte die Hellerauer „Gemeinnützige Vertriebstelle deutscher Qualitätsarbeit" im Namen des Dürerbunds schon im Oktober 1912 – zum Jahrestag des zehnjährigen Dürerbunds, zum 25jährigen Jubiläum des *Kunstwarts* und zu Beginn des Weihnachtsgeschäfts – den Katalog *Gediegenes Gerät fürs Haus*.

279 Joseph Popp, *Deutsches Warenbuch: Kriegsausgabe*, hg. von Dürerbund-Werkbund Genossenschaft (Hellerau b. Dresden: o. V., 1915), S. III.

280 Vgl. zu den Begriffen: „Zweckmäßig ist sie [die Ware, A. d. A.], wenn ihre Form dem Gebrauch möglichst angepaßt, das Ganze in Material und Arbeit gediegen ist; […] Wo ein Zweck ein ganz bestimmtes Material verlangt, ist es ein Fehler, ein minder brauchbares zu wählen oder den natürlichen Stoff durch einen weniger brauchbaren, künstlichen zu ersetzen." Ebd., S. XXI.

281 Vgl. dazu das Glossar in Renate Flagmeier, Hrsg., *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag* (Leipzig: Koehler & Amelang, 2008), S. 72 f.

282 Popp, *Deutsches Warenbuch*, S. XVII f. Vgl. etwa: „Der Kulturmensch der Gegenwart ist in Sachen des Geschmacks am wenigsten kultiviert, häufig von einer Überfülle des schlimmen Schundes umgeben. Aus diesem Elend bringt nur eines Erlösung: das Schlechte durch das Gute zu ersetzen und hierfür unablässig zu werben." S. XVIII.

Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Peter Behrens, Hermann Muthesius, Hans Poelzig, Bruno Paul und Richard Riemerschmid. Sie empfahlen die Waren einer Verbraucherschaft, die sich – so war der Anspruch – aus „dem ganzen Volk" zusammensetzte. Denn anders als die Vorläufer des *Deutschen Warenbuchs* – etwa die Vorlagenwerke aus den bildnerischen und angewandten Künsten oder die Musterbücher, die als Bestell- und Verkaufsgrundlage für Händler und Weiterverarbeitungsbetriebe dienten[283] – wollte diese Publikation direkt zum Kauf anregen. Dazu gab sie die notwendigen Informationen preis: Durch beigelegte Listen wurden die Hersteller, Verkaufspreise und Lieferbedingungen mitgeteilt, so dass sich von einem „Käuferführer"[284] sprechen lässt, der den Typus der Endverbraucher-Kataloge vorwegnahm.[285]

Hervorhebenswert ist, wie die Empfehlungsleistung vonstatten ging. Denn anders als bei Alexander Kochs *1000 Ideen* oder Walter Gropius' *Internationale Architektur* führt der schriftliche Teil der Publikation über ein kurzes Vorwort hinaus. Das Warenbuch erschien viele Jahre vor der Einbürgerung derartiger Schriften und musste sich in seiner Dringlichkeit in einem Text von 38 Seiten noch erklären – besonders vor dem Hintergrund seines historischen Kontexts. Als „Kriegsausgabe" gekennzeichnet, ist das Werk durchzogen mit einer chauvinistischen Rhetorik:

„Die Herstellung, der Verkauf und Erwerb guter Ware ist die wirtschaftliche und sittliche Pflicht jedes Einzelnen, eine Pflicht gegen sich und seine Familie wie gegen die Gesamtheit, gegen unsere gegenwärtige und zukünftige Weiterentwicklung als Kulturmacht, als kulturelle Weltmacht."[286]

Dem Verbraucher eine Orientierungsleistung bei der Auswahl geschmackvoller Gegenstände zu geben, wird gemäß dieser Zeilen als „nationale Aufgabe" begriffen. Dabei sollten jedoch nicht kunstgewerbliche Einzelstücke in den Fokus gerückt werden, wie es die Kunstzeitschriften schon zur Genüge getan hatten, sondern Massengüter:

283 Vgl. dazu: „Demnach lassen sich die mittelalterlichen Bauhütten- und Skizzenbücher ebenso zu den Vorläufern des Warenbuchs zählen, wie die Architekturbücher des 16. und 18. Jahrhunderts, Schriftmusterbücher, Ornamentsammlungen, die oft zitierten Modell- und Möbelbücher der Renaissance und des Barocks, aber auch die im großem Umfang und Formenvielfalt erschienen Muster- und Preisbücher, Produkt-, Firmenbeschreibungen, Prospekte und Anleitungen." Heide Rezepa-Zabel, *Deutsches Warenbuch – Reprint und Dokumentation: Gediegenes Gerät fürs Haus.* (Berlin: Reimer, 2005), S. 17. Rezepa-Zabel zeichnet detailliert die historischen Vorläufer der Veröffentlichung, auch in ihrer Ästhetik, nach. Siehe dazu S. 17–26.

284 Campbell, *Der Deutsche Werkbund*, S. 107; Rezepa-Zabel, „Gediegenes Gerät fürs Haus", S. 16.

285 Vgl. Rezepa-Zabel, *Deutsches Warenbuch*, S. 20.

286 Popp, *Deutsches Warenbuch*, S. XX.

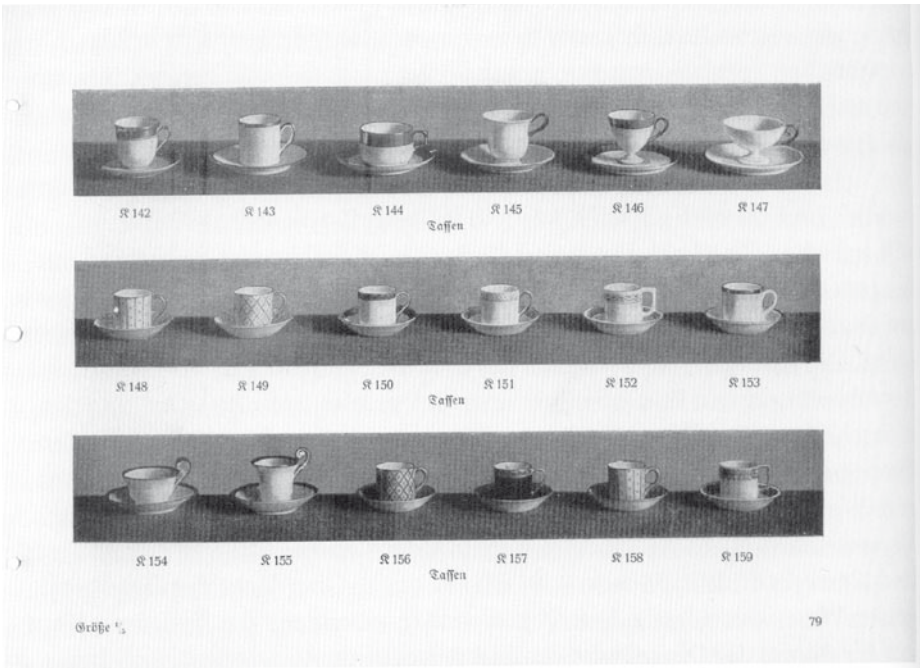


Abb. 3.5.2: Tassen im *Deutschen Warenbuch*.

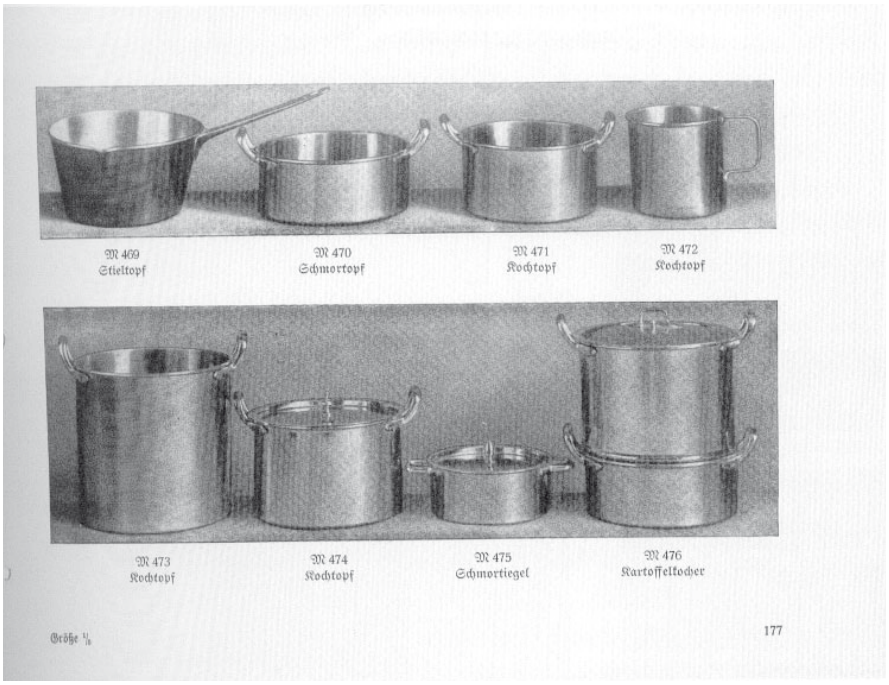


Abb. 3.5.3: Töpfe im *Deutschen Warenbuch*.

„Unser Ziel ist ein bilderreiches Preisverzeichnis der brauchbaren, gediegensten und schönsten Massenware der Gegenwart, eine stets sich erweiternde und steigernde Sammlung des Besten, das auf diesem Gebiet erreichbar ist: durch die Verwendung guter Werkstoffe, verlässligste Arbeit und zweckmäßigste Formgebung, die auch hohen Geschmacksansprüchen zu genügen vermag, ja hierhin etwas Allgemeingültiges, Zeitloses erstrebt wie die Zwecke, denen sie dient."[287]

Nach dieser Definition der „guten Ware" erfolgen die konkreten Empfehlungen im 258 Seiten starken Abbildungsteil – nun ohne Text auskommend. Diese „reichhaltige Bilderschau über die gewerbliche Produktion eines Volkes"[288], wie Avenarius das *Deutsche Warenbuch* in einer Rezension bezeichnete, stellte 1915 eine Besonderheit dar: Die Veröffentlichung arbeitete in ihren Abbildungen ausschließlich mit der Fotografie und unterschied sich damit deutlich von ihren Vorläufern. 1660 Gegenstände, überwiegend aufgenommen von den Photographischen Werkstätten für Kunst und Industrie GmbH Dresden, werden darin nacheinander aufgereiht in balkenartigen schwarz-weißen Ablichtungen gezeigt. Dies sind die Waren, die die Dürerbund-Werkbund Genossenschaft den Verbrauchern nahe legt. Bei den einzelnen Artikeln erfolgt keine explizite Begründung für die Aufnahme in den Kanon. Mag diese nicht bei jedem einzelnen Stück nachvollziehbar sein, der Vergleich zu den umliegenden Erzeugnissen soll es beweisen. So ist keines der Objekte einzeln abgelichtet worden, jedes erscheint ausschließlich in Reihe. Ob bei den Tassen oder Töpfen (Abb. 3.5.2 und 3.5.3) – zur Grundlage der Argumentation wird die Serie.

Sind die Artikel verschieden, ihre Präsentationsform ist immer gleich. Sie alle wurden von schräg oben aufgenommen, ihre Beleuchtung kommt von rechts, woraus ein Schattenwurf nach links resultiert. Die grauen Bildgründe sind retouchiert, die Hintergründe standardisiert,[289] so dass keine Zuordnung zu einer konkreten Umgebung möglich ist.[290] Normiert scheint auch die Positionierung der Objekte im Bildraum zu sein. Jedes steht in seiner Reihe im immer gleichen Abstand zu den benachbarten Artikeln wie zur unteren Bildgrenze.[291] Exakt ist die Distanz der Objekte untereinander so festgelegt, dass jedes Objekt sich in einem eigenen Freiraum darbietet. Selbst die Entfernung zwischen den Waren und den

287 Ebd., S. XVII.

288 Ferdinand Avenarius, „Rezension das ‚Deutsche Warenbuch' (1915)", in *Archiv des deutschen Alltagsdesigns: Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hasso Bräuer (Berlin: Directmedia, 2002), S. 77.

289 Vgl. zur Beschreibung: Rezepa-Zabel, *Deutsches Warenbuch*, S. 25 f; Ruth Wöbkemeier, „Metaphern und Archive – Der Deutsche Werkbund und die Fotografie bis 1915", in *Wie wohnen: Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Beate Manske (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), S. 25.

290 Eine gewisse Einordnung macht nur der Maßstab am unteren, linken Seitenrand möglich.

291 Diese Anlage ist vergleichbar mit der im Museum. Zu dessen zentralen Präsentationsprinzipen gehörte seit Beginn die reihenhafte Anordnung und stellte auch bis weit ins 20. Jahrhundert eine seiner Schaumaximen dar. Vgl. dazu: te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 62 f.

Betrachtern wird geregelt.

Die Henkel der Tassen sind nach rechts gedreht; „bereit für den Zugriff“[292], heißt es in einer Analyse. Vielmehr lässt sich aber davon ausgehen, dass die gleiche Ausrichtung der Tassen nur ein Zeugnis der akkuraten Anordnung ist und keine Bereitschaft zur Berührung ausdrückt. Denn ähnlich wie Norman Bryson es bei Francisco de Zurbaráns Ölgemälde *Bodegon* beschreibt, wird durch die gleichmäßige Entfernung der Gegenstände von der Betrachterposition der Beschauer aus dem Bild hinausgedrängt. Damit bleibt der Zugriff verwehrt. Durch das Anheben einer Teetasse entstünde eine Lücke in der Folge, eine Unterbrechung der Reihe und damit eine Störung der Ordnung – nicht nur der der einzelnen Abbildung, sondern auch der der Bildfolge und somit des gesamten Buchaufbaus.

Man mag sich tatsächlich erinnert fühlen an die Darstellung der Karaffen und Vasen aus Kochs *1000 Ideen* oder de Zurbaráns *Bodegon*. Verschieden sind diese Abbildungen von denen des *Deutschen Warenbuchs* aber nicht nur, weil sie kunstgewerbliche Gegenstände und keine Massenwaren zeigen. Auch die Untergründe weichen voneinander ab. Die Aufnahmen des Warenbuchs büßen den Charakter des Akkuraten nicht ein, indem sie Vorder- und Hintergrund miteinander verschwimmen lassen. Platziert sind die Dinge in Serie auf einer Horizontalen. Diese erinnert weniger an einen Tisch – eine Aufstellung, wie sie der Betrachter aus dem eigenen Haushalt kennt; vielmehr drängt sich die Vorstellung eines Fließbands auf.

Der Fertigungsablauf der Ware am Fließband, dessen Umsetzung im Jahr 1915 in den deutschen Fabriken noch nicht zum Standard, jedoch zur Zielvorstellung gehörte, hat im Warenbuch Einfluss auf die Darstellung der Artikel. Als Produkte einer seriellen, möglichst massenhaften Erzeugung werden sie auf eine Weise abgelichtet, dass sich die Art ihrer idealen Fertigung assoziieren lässt.

So dient das Motiv der Serie nicht nur als Grundlage der Argumentation, es ist ebenfalls das Fundament der bildhaften Inszenierung und verlangt nach einem langen, schmalen Format. Daraus resultieren auch die Querausrichtung und die Ausmaße der Publikation, 169 x 225 mm, die der Handlichkeit etwas entgegenstehen. Doch sie ergeben sich aus der Ambition, möglichst viele Waren in Reihe abbilden zu wollen. Da dies in einem Buch nicht unbegrenzt zu verwirklichen ist, müssen die Fotografien sich möglichst so sehr gleichen, dass sie die zwangsläufigen Zeilen- wie Seitenumbrüche vergessen lassen – und es sind

292 Rezepa-Zabel, *Deutsches Warenbuch*, S. 25.

erstaunlich viele Ablichtungen: Bilder, welche Massengüter zeigen, finden selbst massenhaft Zugang in das Warenbuch.

Zwischen den Bildzeilen treten Buchstaben-Zahlen-Kombinationen auf, die nach Dekodierung verlangen. Hilfreich ist dafür der Index aus dem einleitenden Abschnitt der Publikation, mit dem Folgendes erschlossen werden kann: Die Lettern beziehen sich auf das Material – K wie Keramik, M wie Metall – und durch die laufenden Nummern lassen sich den Artikeln Anbieter zuordnen.[293] Die einzelne Ware ist somit Teil eines normierten Systems.[294] Die Publikation verzichtet darauf, Hersteller unterhalb der Fotos direkt anzugeben, weil sie den Betrachter zu einer rein sachlichen Beurteilung zwingen will;[295] eine Beurteilung, die sich nur daran ausrichtet, was man sieht und nicht etwa daran, woher das jeweilige Objekt stammt.

Sachlichkeit wird ebenso von der Darstellungsweise verlangt. So ist es kaum verwunderlich, dass die Fotografie zum Einsatz kommt. Die damaligen Diskussionen um dieses Medium legen dar, wie es nicht selten als „kalter Garant technischer Objektivität“[296] beschrieben und als unübertreffbar realistische Reproduktion der Wirklichkeit gesehen wird. Diese beigemessenen Eigenschaften ebneten ihr schon im 19. Jahrhundert den Weg in naturwissenschaftliche Werke und Kunstbücher: Fotografien, gerade in Reihen angelegt, wurden über Illustrationszwecke hinaus als Beweismittel verwendet.[297] Das *Deutsche Warenbuch* bedient sich dieser Zuschreibung und setzt das fotografische Medium nicht nur als Darstellungsmittel ein, sondern will sich auch ihre Bedeutung als Beweisträger zunutze machen.

Fraglich bleibt jedoch, ob das auf diese Fotos gestützte Beweisführungsverfahren tatsächlich den Verbraucher dazu animierte, eine Auswahl der aufgereihten Produkte zu erstehen. Die vergleichsweise schmuckarmen Waren und ihre nüchterne Präsentationsform haben den Verbraucher nicht derartig angesprochen, wie sich die Dürerbund-Werkbund Genossenschaft erhoffte. Der Betrachter fühlte sich vermutlich mit solchen fließbandähnlichen Aufnahmen stärker an seine Arbeitsstätte als an sein

293 Der Index besteht aus neun Seiten mit einer tabellarisch geführten Liste der Händler und ihrer Adressen, Fernrufnummern sowie Hinweise auf den Geschäftszweig.
294 Vgl. Wöbkemeier, „Metaphern und Archive“, S. 27.
295 Vgl. Rezepa-Zabel, *Deutsches Warenbuch*, S. 17.
296 Wöbkemeier, „Metaphern und Archive“, S. 22.
297 Wöbkemeier zeichnet dies in ihrem Artikel „Metaphern und Archive“ nach. Darüber hinaus gelingt es ihr, in den Ausführungen eine Beziehung zwischen den Bildern Alphonse Bertillons und Francis Galtons zu den Fotografien des *Deutschen Warenbuchs* herauszuarbeiten.

Zuhause erinnert und er spürte beim Blättern durch das Buch geradezu den erhobenen Zeigefinger des Expertengremiums. Faktisch kam es nicht zur beabsichtigten Breitenwirkung. Die Publikation wurde nur von Fachleuten und einer schmalen, sogenannten „Geschmackselite" rezipiert.[298] Hinderlich waren neben den verhältnismäßig hohen Preisen der empfohlenen Güter[299] auch die Wellen der Kritik, welche das *Deutsche Warenbuch* besonders von solchen Fabrikanten trafen, deren Produkte es nicht in den Kanon geschafft hatten.[300] 1922 räumte Avenarius in einer Rückschau zum zwanzigjährigen Bestehen des Dürerbunds, zu seinen Bestrebungen und Aktivitäten, resigniert ein:

„Wir müssen bekennen, daß unsere Versuche in dieser Richtung an der Interessenwirtschaft hier, an der Gleichgültigkeit und Nichtverständnis dort, ausnahmslos gescheitert sind."[301]

Auch das *Deutsche Warenbuch* konnte offenbar dagegen wenig ausrichten. Folge war jedoch nicht, dass keine Waren- oder Handbücher mehr publiziert wurden. Die Aufklärungsarbeit setzte sich nach dem Krieg fort, das Genre der Ratgeberliteratur erhielt Mitte der 1920er Jahre neuen Aufschwung. Wilhelm Lotz, seit 1925 Mitglied im Deutschen Werkbund und zwei Jahre später verantwortlicher Redakteur der Verbandszeitschrift *Die Form*, trug dazu einiges bei. 1930 veröffentlichte er eine Schrift mit dem Titel: *Wie richte ich meine Wohnung ein? Modern – gut – und mit welchen Kosten?*

„Dieses Buch soll ein praktisches Buch sein, es soll modern und gesund denkenden Menschen ein Wegweiser zu guten und doch preiswerten Erzeugnissen sein.
Aller Luxus ist außer acht gelassen, berücksichtigt ist der Gebrauchsgegenstand in seiner modernen Form: Schönheit, Einfachheit und Zweckmäßigkeit sind die Gesichtspunkte, nach denen ausgewählt wurde.
Es sind nur Möbel und Gebrauchsgegenstände aufgenommen, die im Handel zu haben sind. Modelle und Einzelstücke dagegen, wie man sie oft in den Büchern über moderne Gestaltungsfragen findet, wurden ausgeschaltet. Was der Leser in diesem Buch sieht, soll er auch kaufen können."[302]

In seiner Sprache folgt dieses Warenbuch seinem Vorläufer von 1915, nutzt ein ähnliches Vokabular und reichert es an, bringt es auf den Stand seiner Zeit. So wird etwa der Begriff des „Gesunden" hinzugezogen, der sich nicht allein auf den Körper, sondern hier auch auf den Geist bezieht. Mit der direkten

298 Vgl. Hasso Bräuer, „Einleitung", in *Archiv des deutschen Alltagsdesigns: Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hasso Bräuer (Berlin: Directmedia, 2002), S. 8.

299 Vgl. dazu: „Es ist dem guten Mittelstand nicht zuzumuten, Bratpfannen zu beziehen, die vier und einen halben Liter fassen und 7,80 M. hoch im Preise stehen. Zwei-Liter Kaffeekannen zu 2,75 M. sind für jede Durchschnittshausfrau kein Geschenk und Steingutblumentöpfe zu 1,20 M. kann sich der kleine Bürger nicht beziehen. Schon ganz zu schweigen von den Ziergeschenken, den Broschen, Gläsern, Dosen und so fort." Bruno Raucker, „Der soziale Gedanke des ‚Deutschen Warenbuches' (1916)", in *Archiv des deutschen Alltagsdesigns: Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hasso Bräuer (Berlin: Directmedia, 2002), S. 87.

300 Vgl. den Pressespiegel in Rezepa-Zabel, *Deutsches Warenbuch*, S. 195.

301 Ferdinand Avenarius, „Zwanzig Jahre Dürerbund", *Der Kunstwart* 35, Nr. 6 (1922): S. 316.

302 Wilhelm Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein? Modern – gut – und mit welchen Kosten?* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1930), S. 5.

Adressierung des „modern und gesund denkenden Menschen“ will der Text suggerieren, dass der Griff zu diesem Band bei Einrichtungsfragen eine vernunftgemäße Konsequenz sei. Als Wegweiser bestimmt, ist die Aufgabe der Publikation deutlich herausgestellt: Sie soll dem Leser die „guten Waren“ zeigen. Mit dem Anspruch, zum Kauf anzuregen, gilt es aber nicht nur, auf die empfohlenen Produkte zu deuten, sondern ihre Fotografien mit Angaben zu Herstellern und ungefähren Anschaffungspreisen zu beschriften. Damit trägt das Werk Züge des *Deutschen Warenbuchs*. Darüber hinaus aber gibt Lotz praktische Hinweise zu Lage, Beschaffenheit sowie Erhaltung der Wohnung und dekliniert jeden einzelnen Raum mit seiner Ausstattung unter den Aspekten der Einfachheit, Zweckmäßigkeit, Praktikabilität, Platzersparnis, eines angemessenen Preis-Leistungs-Verhältnisses und erstaunlicherweise auch der Schönheit durch, als sei ebenso das ein objektiv messbarer Parameter.[303] Er beabsichtigt durch Abbildungen und Beschreibungen, nebeneinander positioniert, den „Blick für das Gute und Wesentliche“ zu schärfen, „damit man beim Einkauf und bei der Anschaffung die wichtigsten Gesichtspunkte beachte“[304]. Lotz’ Werk nimmt für sich in Anspruch, den Leser an die Hand zu nehmen – im Unterschied zum *Deutschen Warenbuch*. Auch die Aufmachungen der beiden Veröffentlichungen ähneln einander kaum, wie sich schon an der Umschlagsgestaltung zeigt (Abb. 3.5.4). Lotz präsentiert hier in den Abbildungen Gegenstände nicht in fließbandähnlicher Darstellung, sondern in eingerichteten Raumarrangements. Er kündigt auf dem Cover weitere 370 Bilder an. Doch aus dieser Notiz lässt sich nicht erahnen, was den Leser im Inneren erwartet: eine schwer überschaubare Ansammlung von heterogenen Abbildungsformen. So sind es nicht nur Fotografien, die aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen, mal einzelne Gegenstände, mal ganze Zimmerausstattungen zeigen. Selbst Grundrisse, Isometrien oder schematische Zeichnungen finden sich in der Veröffentlichung. Mit seinem Gemenge an unterschiedlichen Bildtypen legt Lotz’ Buch ein erstaunliches Zeugnis davon ab, wie sich die verschiedenen Zeigemodi der vergangenen Jahrzehnte vermischen ließen. So trägt es von fast allem etwas, was in den letzten Kapiteln beschrieben wurde: den Hang, ganze Räume in ihrer Ausstattung, inklusive auf eine Benutzung wartendes Kaffeeservice, zu präsentieren; Fotografien von Blumenvasen darzustellen, die an Stillleben erinnern (Abb. 3.5.5); Menschen

303 Wie unterschiedlich die Vorstellung von Schönheit unter den Herausgebern solch anleitender Literatur war, das belegt etwa der Vergleich zwischen den Abbildungen aus Kochs *1000 Ideen* und denen aus Lotz’ Publikation. Trotzdem wird der Anspruch auf Schönheit, der auch im *Deutschen Warenbuch* herausgestellt wurde, in all diesen Werken erhoben.

304 Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 5.

Abb. 3.5.4: *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, Umschlag, 1930.

Abb. 3.5.5: Vase in *Wie richte ich meine Wohnung ein?*

Abb. 3.5.6: Dusche in *Wie richte ich meine Wohnung ein?*

– ausschließlich Kinder und Dienstmädchen – nur abzubilden, wenn sie die Funktion eines Einrichtungsgegenstands veranschaulichen sollen (Abb. 3.5.6) und erklärende Grafiken einzusetzen – oftmals mit der Gegenüberstellung von „besseren" mit „schlechteren" Lösungen. Herausgegriffen werden soll dabei eine Seite, auf der Lotz verschiedene Grundrisse mit eingezeichneten Laufwegen kontrastiert (Abb. 3.5.7). Walter Gropius nahm weitestgehend Abstand davon, in seinem Bilderbuch Grundrisse zu gebrauchen; vermutlich, um beim Laien keine Verwirrung auszulösen. Lotz ist sich dieser Gefahr bewusst und möchte mit einer bebilderten Anleitung (Abb. 3.5.8) abhelfen, zu der es heißt: „Um die Möbel richtig aus den Grundrissen ‚lesen' zu können, präge man sich die hier gezeigten Bildzeichen ein."[305] Er reagiert somit auf die Auslassungen der Zeigegesten Anderer. Und wiederum scheut er sich nicht, sich bei seinen Nächsten zu bedienen. Lotz fertigt nicht alle Grafiken selbst an, genauso wenig wie jede Fotografie explizit für seinen Ratgeber abgelichtet wurde. Die Beschriftung der Abbildung 3.5.7 zeigt, wie er die Grundrisse aus *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin* in seine Dienste stellt; einer Publikation aus dem Jahre 1923, in der sich der Architekt Bruno Taut vehement für ein neues Bewusstsein im Wohnen einsetzt. Ihm wird 1927 auf dem Stuttgarter Weißenhof die Möglichkeit gegeben, seine Vorstellungen in ein gebautes Resultat zu verwandeln. Auch Lotz ist im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit an dieser Bau-Ausstellung beteiligt. So ist es kaum verwunderlich, dass in der Menge der Bilder seiner Publikation sich eine Fotografie dieser Exposition findet: Die exakt gleiche Ablichtung des Wohnraums von Mart Stam (Abb. 3.5.9) hält Einzug in den Ausstellungskatalog *Bau und Wohnung* und in den Ratgeber. Beispiele wie diese legen ein Zeugnis davon ab, wie sich das Netz des Zeigens zum Neuen Bauen, Einrichten und Wohnen immer weiter verdichtete und die Anhänger ähnlicher ästhetischer Lager sich und ihre Arbeiten gegenseitig (ge)brauchten. Während Lotz im Fall von Stams Wohnraum nur eine fremde Fotografie abdruckt, geht er im Fall der Breslauer Ausstellung *Wohnung und Werkraum* weiter. Er ergänzt die Ablichtung eines Badezimmers von Heinrich Lauterbach mit einer Aufstellung der entstehenden Kosten, ganz so wie es einem „Käuferführer" entspricht (Abb. 3.5.10). Damit macht sich Lotz die Bilder Anderer nicht nur zunutze, sondern zueigen.

305 Ebd., S. 9.

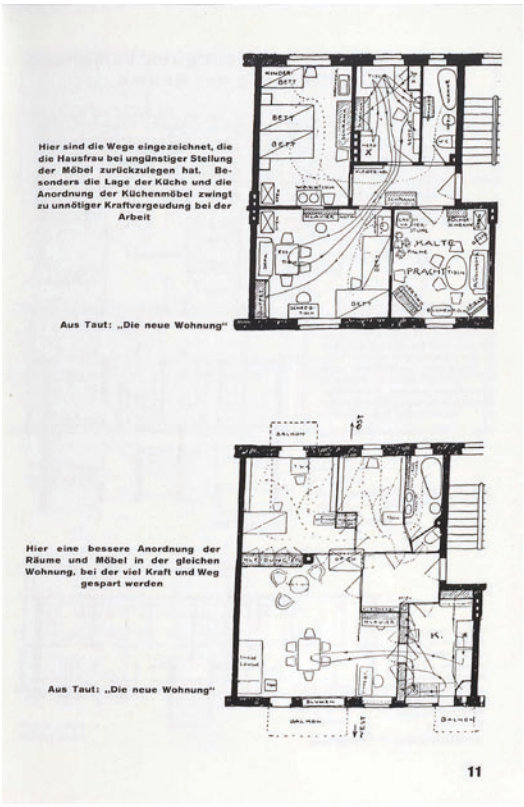


Abb. 3.5.7: Grundrisslösungen in *Wie richte ich meine Wohnung ein?*

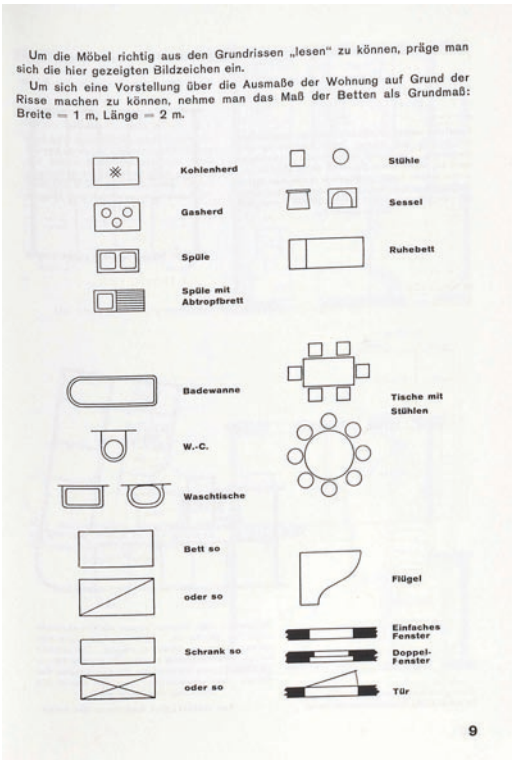


Abb. 3.5.8: Anleitung zum Lesen eines Grundrisses in *Wie richte ich meine Wohnung ein?*

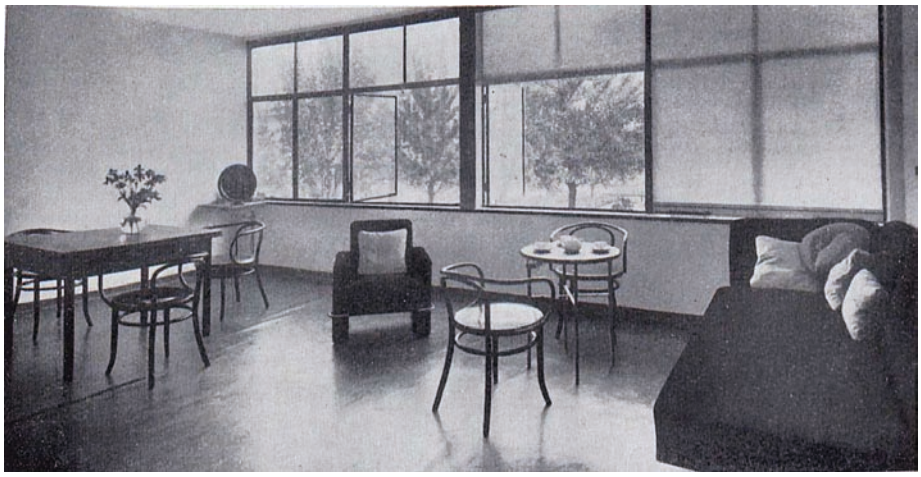


Abb. 3.5.9: Wohnraum von Mart Stam, Stuttgart, 1927.

Badezimmer aus Haus 35 von Architekt Heinrich Lauterbach auf der Ausstellung „Wohnung und Werkraum" Breslau 1929

Endlich zeigen wir noch zwei eingerichtete Badezimmer, bei denen wir nicht die Hersteller, aber die Lieferfirmen nennen, zumal eine jede gute einschlägige Firma an jedem Ort eine solche Zusammenstellung vornehmen kann. Der Leser hat hierbei sehr schön eine Aufstellung der Kosten. Es handelt sich hier um ein Bad in einem Haus mit Warmwasserversorgung, daher ist kein Badeofen angebracht. Die Preise verstehen sich einschließlich Einbau, jedoch ohne Zu- und Ableitungen.

1.	Badewanne I 1,85 m, Gußeisen, porzellan-emailliert	145,— RM.
2.	Exzenter-Ab- und Überlaufgarnitur	37,50 „
3.	Messing-vernickelte Badebatterie	43,75 „
4.	2 messing-vernickelte glatte Handgriffe	19,— „
5.	Waschtisch, oval, 750/570 mm, auf Säulenfuß, Hartsteingut, vernickeltes Standventil und Exzenter-Garnitur und Bleigeruchverschluß	135,— „
6.	Kristallglasspiegel 50/75 cm	31,50 „
7.	1 Glasplatte auf Herzkonsolen, 75/12 cm	8,90 „
8.	1 vernickelter Schwammhalter mit Glas	9,— „
9.	1 vernickelter Seifenhalter	5,10 „
10.	1 vernickelter Handtuchhalter	12,50 „
	L.: Ing. Albert Meusel & Erich Tammel, Breslau	
11.	Deckenlampe H.: Bünte & Remmler, Frankfurt (Main)	17,60 „
12.	Soffitte H.: Bünte & Remmler, Frankfurt (Main)	17,10 „

18

Abb. 3.5.10: Badezimmer von Heinrich Lauterbach, Breslau, 1929, mit Kostenaufstellung.

Er jongliert in seinem Werk geradezu mit dem Repertoire verschiedener Zeigegesten. Gegenüber dem *Deutschen Warenbuch* verliert jedoch die Publikation damit an Stringenz. Es ist ungewiss, ob er mit seinem Gemenge unterschiedlicher Abbildungsformen beim Verbraucher Klärung oder Verwirrung stiftet: Hat sein Handbuch, das Übersicht schaffen wollte, damit nicht selbst ein wenig den Hang zum Unübersichtlichen oder ist die Diversität erst das, was dem Leser Anleitung bringen kann? Diese Frage sollte auch bei der Planung von Bau-Ausstellungen aktuell bleiben.

Der Unübersichtlichkeit begegnen wollte ebenso Werner Graeff. Seit 1925 Mitglied des Deutschen Werkbunds, wurde der Grafiker und Fotograf im Folgejahr zum Presse- und Propagandachef der Stuttgarter Bau-Ausstellung ernannt und war in dieser Aufgabe verantwortlich für die Begleitpublikationen *Bau und Wohnung* und *Innenräume*. Sie hielten die Ausstellungsbauten und ihre Einrichtungen in Bildern fest und gaben den Architekten und Gestaltern Raum für theoretische Erläuterungen. Doch wie die Häuser des Weißenhofs unterschiedliche Ansätze präsentierten, so waren auch die schriftlichen Ausführungen der Baukünstler heterogen. Mit den Widersprüchlichkeiten ließ Graeff die Leser jedoch alleine. Berechtigt war daher die Frage, was denn nun für das „gute Wohnen" gelte.[306] Vermutlich auf diese Resonanz reagierend, veröffentlichte er 1931 *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen*. Auf dessen Umschlag heißt es:

„Dieses Buch schafft Klarheit über die Grunderfordernisse des Wohnens, warnt Sie vor Übervorteilung und lehrt Sie, das Geld so auszugeben, daß Sie den höchstmöglichen Nutzwert dafür erhalten. Es gibt Ihnen 100 gute Tips und überdies: Werkzeichnungen für Ihren Tischler!"[307]

Dass es laut Graeff nach Klärung bedarf, darauf weist der Titel seines ersten Kapitels hin: *Verwirrende Situation*. Gemäß seiner Argumentation seien es nicht nur die Fabrikanten, die mit ihrer Surrogatware und ihrer Hingabe zum Dekor den Konsumenten in die Irre führen, der Verbraucher selbst tendiere hin zum Bluff – orientiere er sich doch noch immer an einer bürgerlich-repräsentativen Wohnvorstellung, die er sich in der Regel nicht leisten könne. Es gelte, sich nicht von der Reklame verführen zu lassen, sondern sich auf seine Ansprüche und auf Qualität zu besinnen. So will Graeff mit seinem Werk sowohl für die Idee der Neuen Wohnung werben als auch Berater für den Verbraucher sein. Im Bewusstsein, dass

306 Vgl. Richard Winkler, „Werner Graeff und der Konstruktivismus in Deutschland 1918-1932" (Technische Hochschule Aachen, 1981), S. 482.

307 Werner Graeff, *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen* (Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1931), Umschlag.

die wenigsten Personen über ein ausreichend hohes Einkommen für kostspielige, neue Möbel verfügen und sich Produkte mit den vom Werkbund beworbenen Eigenschaften nicht immer am eigenen Wohnort beziehen lassen, ist die Veröffentlichung darauf angelegt, Hilfe zur Selbsthilfe zu leisten. Graeff scheut sich dabei nicht davor, Imperative ganz deutlich auszusprechen. So heißt es in einer seiner Überschriften: „Sie müssen ein wenig zeichnen lernen!" (Abb. 3.5.11).

Er will mit einer kurzen Zeichenschule den Laien dazu anleiten, selbst simple Entwürfe zu schaffen, um preiswerte Aufträge nach eigenen Bedürfnissen und Zwecken an Tischlereien zu vergeben. Funktionieren die bisher besprochenen Hand- und Warenbücher vor allem nach dem Prinzip des Lernens durch Anschauung, muss der Leser hier selbst tätig werden. Graeffs eigene zeichnerische Praktik wird zur im Buch fixierten Anleitung, um – so ist es zumindest vorgesehen – vom Verbraucher ausgeübt, wieder zur Praktik zu werden.[308] Dieser Ratgeber will ganz offensichtlich handlungsanleitend sein, nicht nur um Möbel in Auftrag geben zu können:

„Sie haben zeichnen gelernt. Nun messen Sie die Grundfläche der Räume aus und notieren Sie die Maße, indem Sie z.B. für je 1 m im Raum 1 cm auf dem Papier nehmen. […] Tragen Sie auch die Lage der Fenster ein und die der Türen mit ihrer Öffnungsrichtung – das alles ist beim Einrichten von Bedeutung."[309]

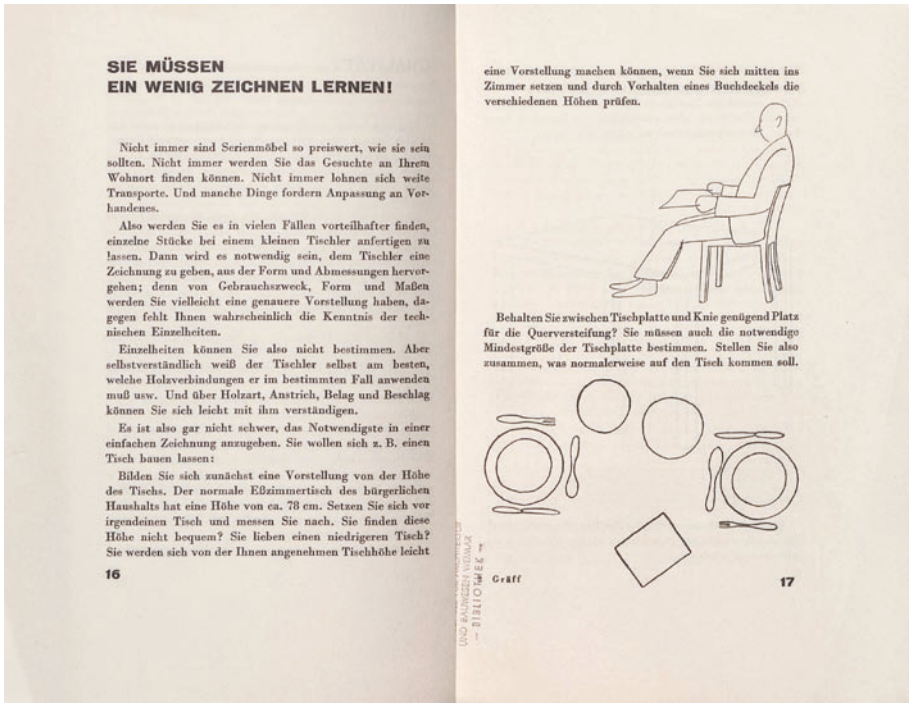
Graeff will, dass man den Wohnraum als Plan denkt. Er versucht, mit der Zeichnung (wie in Abb. 3.5.12) den Verbraucher dabei anzuleiten, auf dem Wege des Messens und Festhaltens auf Papier in einem selbst gesetzten Maßstab ein Gespür für seinen Umraum zu entwickeln und die Praxis der Architekten nachzuvollziehen – eine Notwendigkeit vielleicht gerade im Gefolge der Ausstellung in Stuttgart und ihrer Missverständlichkeiten. Eine Zeichnung soll darüber hinaus die Grundlage für eine weiteren Kategorie von Plan sein: dem „Einkaufsplan"[310], den es gemäß Graeff ähnlich durchdacht und zielgerecht aufzustellen gelte.

Es zeigt sich eine neue Entwicklungsstufe in der Aufklärungsarbeit zum modernen Bauen und Wohnen: Der Laie, dem man bisher kaum zutraute, Grundrisse lesen zu können, wird nun dazu angeleitet, solche

308 Wenn es dem Ungeübten trotzdem nicht gelingen sollte, Zeichnungen ähnlich wie die von Graeff anzufertigen, der über eine künstlerische Ausbildung am Bauhaus und bei Theo von Doesburg verfügte, dann konnte er die abgedruckten acht Entwürfe des Ratgebers umsetzen lassen.

309 Graeff, *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen*, S. 34 f.

310 Diesen braucht es offenbar, um den Rat in die Tat umzusetzen: „Gehen wir jetzt praktisch an die Einrichtung! Sie sind sich über die zweckmäßige Organisation Ihrer Räume klar geworden. Sie sind entschlossen, sich zu nichts überreden zu lassen. Nichts planlos einzukaufen. Also legen Sie einen Einkaufsplan an!" Ebd., S. 31. Ähnlich wie er zum Zeichnen anleitet, gibt er Instruktionen, wie sich ein Einkaufsplan aufstellen lässt, S. 31–39.



SIE MÜSSEN EIN WENIG ZEICHNEN LERNEN!

Nicht immer sind Serienmöbel so preiswert, wie sie sein sollten. Nicht immer werden Sie das Gesuchte an Ihrem Wohnort finden können. Nicht immer lohnen sich weite Transporte. Und manche Dinge fordern Anpassung an Vorhandenes.

Also werden Sie es in vielen Fällen vorteilhafter finden, einzelne Stücke bei einem kleinen Tischler anfertigen zu lassen. Dann wird es notwendig sein, dem Tischler eine Zeichnung zu geben, aus der Form und Abmessungen hervorgehen; denn von Gebrauchszweck, Form und Maßen werden Sie vielleicht eine genauere Vorstellung haben, dagegen fehlt Ihnen wahrscheinlich die Kenntnis der technischen Einzelheiten.

Einzelheiten können Sie also nicht bestimmen. Aber selbstverständlich weiß der Tischler selbst am besten, welche Holzverbindungen er im bestimmten Fall anwenden muß usw. Und über Holzart, Anstrich, Belag und Beschlag können Sie sich leicht mit ihm verständigen.

Es ist also gar nicht schwer, das Notwendigste in einer einfachen Zeichnung anzugeben. Sie wollen sich z. B. einen Tisch bauen lassen:

Bilden Sie sich zunächst eine Vorstellung von der Höhe des Tischs. Der normale Eßzimmertisch des bürgerlichen Haushalts hat eine Höhe von ca. 78 cm. Setzen Sie sich vor irgendeinen Tisch und messen Sie nach. Sie finden diese Höhe nicht bequem? Sie lieben einen niedrigeren Tisch? Sie werden sich von der Ihnen angenehmen Tischhöhe leicht

16

eine Vorstellung machen können, wenn Sie sich mitten ins Zimmer setzen und durch Vorhalten eines Buchdeckels die verschiedenen Höhen prüfen.

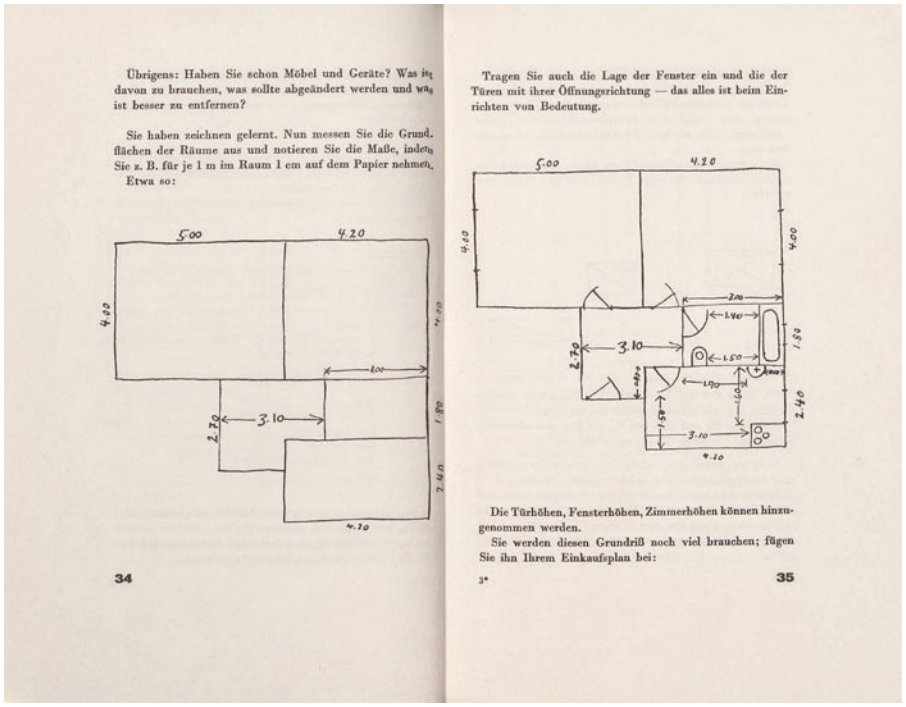
Behalten Sie zwischen Tischplatte und Knie genügend Platz für die Querversteifung? Sie müssen auch die notwendige Mindestgröße der Tischplatte bestimmen. Stellen Sie also zusammen, was normalerweise auf den Tisch kommen soll.

Gräff

17

UND RAUMGESTALTUNG — BIBLIOTHEK

Abb. 3.5.11: Aufforderung zum Zeichnen in *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen*, 1931.



Übrigens: Haben Sie schon Möbel und Geräte? Was ist davon zu brauchen, was sollte abgeändert werden und was ist besser zu entfernen?

Sie haben zeichnen gelernt. Nun messen Sie die Grundflächen der Räume aus und notieren Sie die Maße, indem Sie z. B. für je 1 m im Raum 1 cm auf dem Papier nehmen. Etwa so:

34

Tragen Sie auch die Lage der Fenster ein und die der Türen mit ihrer Öffnungsrichtung — das alles ist beim Einrichten von Bedeutung.

Die Türhöhen, Fensterhöhen, Zimmerhöhen können hinzugenommen werden.

Sie werden diesen Grundriß noch viel brauchen; fügen Sie ihn Ihrem Einkaufsplan bei:

3*

35

Abb. 3.5.12: Anleitung zum Grundrisszeichnen in *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen.*

selbst (nach) zu zeichnen. Wer sich nicht nur mit dem zweckmäßigen Einrichten, sondern – so kündigt es der Titel des Buchs zumindest an – mit dem „zweckmäßigem Wohnen" auseinandersetzen will, der muss sich offenbar auch mit dem Grundriss beschäftigen. Und dies geschehe am besten über das praktische Zeichnen. Danach erst gibt Graeff Hinweise für Möbel, Geschirr, Beleuchtungskörper, Bodenbeläge oder Farben. Nur Zeichnungen, keine Fotografien, unterstützen ihn dabei. Die Technik der Vermittlung stimmt somit ganz mit der zu vermittelnden Technik überein.

Auf der letzten Seite kündigt er einen Abbildungsband an. Für 1931 geplant, erscheint er erst zwei Jahre später mit dem Titel *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet – Das Warenbuch für den neuen Wohnbedarf*. Auch beim Umschlag dieser Veröffentlichung verzichtet Graeff nicht auf eine Ansage:

„Klar und übersichtlich ist hier geordnet, was an Gutem, Zweckentsprechendem auf dem Markt ist und einer strengen Kritik standhalten kann. Die katalogmäßige Anordnung mit Abbildungen in vergleichbaren Maßstäben, mit Kennzeichnung, Angaben der Bezugsquellen und Preise und den Einrichtungsplänen für bescheidenste wie für verwöhnte Ansprüche macht dieses Warenbuch zu einem einzigartigen, unbestechlichen Berater."[311]

Mit einer solchen Ankündigung bezieht sich die Publikation ganz auf ihre Wurzeln: dem *Deutschen Warenbuch*. Weichen die Rhetoriken voneinander ab, treten doch ähnliche Topoi auf: die Unbestechlichkeit und das Zeigen des „Guten" und „Zweckentsprechenden". Doch anders als seine Vorgänger vermeidet es Graeffs Werk, Erklärungen abzugeben. Es stellt sich in eine Reihe von Waren-, Bild- und Handbüchern, die zu diesem Zeitpunkt schon eine Geschichte von mehr als 30 Jahren aufweist. Die Aufklärungsarbeit steht demzufolge nicht mehr an ihren Anfängen und so „fehlt die in den werkbundlichen ‚Wohnberatern' verbreitete Polemik gegen den historischen Plüsch und Plunder ebenso wie konkrete Einrichtungsvorschläge. Es fehlt zugleich auch die durch Diagonalstellung, übergroße Buchstaben oder Pfeile und Kreise kommunikativ-lenkende Typografie des frühen Elementarismus, des niederländischen De Stijl und des Bauhauses, dem er selbst verhaftet war. Zum Erscheinungsjahr des Buches, Anfang 1933, ist die Moderne schon angekommen, Layout und Entwurf können gelassener gehandhabt werden"[312].

Blättert man durch den Band, scheint es, als seien Verzicht und Reduktion quasi Gestaltungselemente geworden. Denn wie es an schriftlichen Ausführungen und einer überdeutlich weisenden Typografie

311 Werner Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet – Das Warenbuch für den neuen Wohnbedarf* (Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1933), Umschlag.

312 Gerda Breuer, „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet. Das Warenbuch von Werner Graeff", in *Werner Graeff: 1901 - 1978. Der Künstleringenieur*, hg. von Gerda Breuer (Berlin: Jovis-Verlag, 2010), S. 222 f.

Abb. 3.5.13: Stühle in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, 1933.

Abb. 3.5.14: Matratzen in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*

Abb. 3.5.15: Kombinationsschrank in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*

mangelt, so ist in beinahe allen Aufnahmen der 328 Objekte die Umgebung verschwunden. Wurden im *Deutschen Warenbuch* die Fabrikate in zwar leeren, aber noch vorhandenen Räumen gezeigt, ist hier die Praxis des Freistellens auf eine neue Ebene gehoben worden: Mit Hilfe der Retusche hat Graeff die Waren vollkommen aus jeglichem Kontext herausgeschnitten, so dass sie sich auf einer rein weißen, schattenlosen Fläche präsentieren.[313]

Die Objekte ziehen so ganz die Blicke auf sich – und auf ihre Beschriftung. Denn während im *Deutschen Warenbuch* die Kennzeichnung nicht Einzug in den Raum des Bilds hält und das Zuordnen des Herstellers zum Produkt ein Nachschlagen im Index verlangt, ergeben in Graeffs Pendant das abgebildete Ding mit seiner Beschriftung eine Einheit. Das trägt Züge des Typofotos, von dem Moholy-Nagy behauptet, es sei die visuell exaktest dargestellte Form der Mitteilung. In der Deutlichkeit und Klarheit, in der die Objekte abgelichtet sein wollen, sind auch ihre Beschreibungen, optisch sowie inhaltlich, abgefasst (Abb. 3.5.13). In immer gleicher Reihenfolge werden Gestalter und Hersteller, Material und Verarbeitung, Maße und Preise aufgezählt. Dynamik erhält das Werk allein durch die Aufnahme der Möbelstücke aus unterschiedlichen Perspektiven und der variablen Anordnung der Bilder und Texte. Auf Seitenzahlen wird verzichtet, dafür jedes Objekt mit einer Nummer versehen. Sie und die Kategoriebezeichnungen am oberen, äußeren Rand geben Orientierung. Seitens der Typografie wird diese Leistung von unterschiedlichen Schriftgrößen wie -stärken unterstützt. Hervorgehoben sind ebenfalls die Produktnamen und Preise. Selbst wenn Graeffs Seitengestaltung nicht mehr den typografischen Zeigestock aus Giedions *Bauen in Frankreich* gebraucht, verzichtet auch sie nicht darauf, dem „eiligen Leser" entsprechend, zügig die wichtigsten Informationen herauszustellen und damit eine klare Mitteilung zu formulieren: was gezeigt wird und wieviel es kostet.

Beachtung verdienen ebenso die Produktkategorien, ihre Ordnung sowie die Diskurse, auf die sie verweisen. Die Zusammenstellung beginnt mit Betten gefertigt aus Stahlrohr, „was symptomatisch ist für den Geist fabrikmäßiger Serienherstellung und das Hygienebewusstsein der Zeit"[314]. Weitergeführt wird dies mit Matratzen bis hin zu aufblasbaren Luftbetten (Abb. 3.5.14), gefolgt von Schränken, besonders aus Sperrholz und häufig als Bestandteile modularer Baukastensysteme (Abb. 3.5.15). Sie deuten nicht

313 Diese Abbildungsart kündigte sich schon in Lotz' Ratgeber an.

314 Breuer, „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.", S. 223. Breuer zeichnet hier die verschiedenen Diskurse nach. An ihren Aufsatz schließen sich die folgenden Ausführungen an.

Tische

137

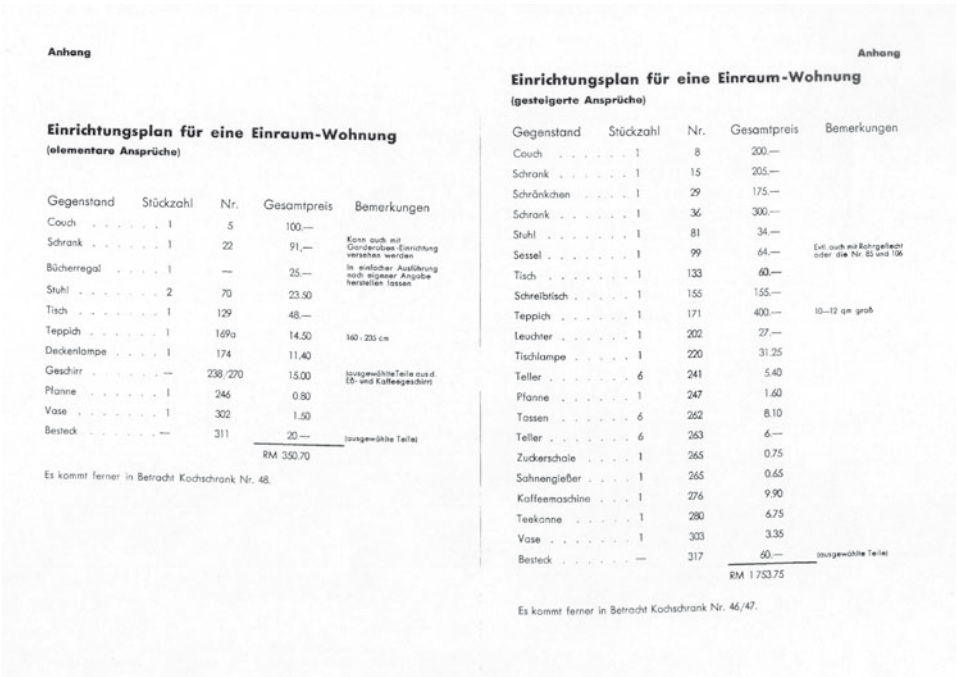
Höchste Stellung

Übergangsstellung

Niedrigste Stellung

Verstellbarer Tisch. Gebr. Thonet A.-G., Modell HT 70. Entwurf Kurt Frankenschwerth. Präzisionsstahlrohr, verchromt, Holzplatte gebeizt. Plattengröße 75 : 75 cm, Höhe 72 bzw. 52 cm. **RM 65.—**

Abb. 3.5.16: Verstellbarer Tisch in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*



Anhang

Einrichtungsplan für eine Einraum-Wohnung
(elementare Ansprüche)

Gegenstand	Stückzahl	Nr.	Gesamtpreis	Bemerkungen
Couch	1	5	100.—	
Schrank	1	22	91.—	Kann auch mit Garderoben-Einrichtung versehen werden
Bücherregal	1	—	25.—	In einfacher Ausführung nach eigener Angabe herstellen lassen
Stuhl	2	70	23.50	
Tisch	1	129	48.—	
Teppich	1	169a	14.50	160 : 235 cm
Deckenlampe	1	174	11.40	
Geschirr	—	238/270	15.00	lose gewählte Teile aus d. EB- und Kaffeegeschirr
Pfanne	1	246	0.80	
Vase	1	302	1.50	
Besteck	—	311	20.—	lose gewählte Teile
			RM 350.70	

Es kommt ferner in Betracht Kochschrank Nr. 48.

Anhang

Einrichtungsplan für eine Einraum-Wohnung
(gesteigerte Ansprüche)

Gegenstand	Stückzahl	Nr.	Gesamtpreis	Bemerkungen
Couch	1	8	200.—	
Schrank	1	15	205.—	
Schränkchen	1	29	175.—	
Schrank	1	36	300.—	
Stuhl	1	81	34.—	
Sessel	1	99	64.—	Evtl. auch mit Rohrgeflecht oder die Nr. 85 und 106
Tisch	1	133	60.—	
Schreibtisch	1	155	155.—	
Teppich	1	171	400.—	10—12 qm groß
Leuchter	1	202	27.—	
Tischlampe	1	220	31.25	
Teller	6	241	5.40	
Pfanne	1	247	1.60	
Tassen	6	262	8.10	
Teller	6	263	6.—	
Zuckerschale	1	265	0.75	
Sahnengießer	1	265	0.65	
Kaffeemaschine	1	276	9.90	
Teekanne	1	280	6.75	
Vase	1	303	3.35	
Besteck	—	317	60.—	lose gewählte Teile
			RM 1753.75	

Es kommt ferner in Betracht Kochschrank Nr. 46/47.

Abb. 3.5.17: Einrichtungspläne in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*

nur auf die gesteigerte Forderung nach Veränderung sowie Mobilität und damit auf die Vorstellung eines nomadischen Wohnens des Großstadtmenschen, sondern ebenfalls auf die in den 1920er Jahren entstehende Idee einer „wachsenden Wohnung": Einrichtungen sollen sich an die ständigen Änderungen unterworfenen Lebenssituationen der Familie anpassen können. Außeracht gelassen werden dabei auch nicht solche Objekte, die sich an den Ein-Personen-Haushalt richten und die verdeutlichen, dass das Wohnen längst nicht mehr nur im Sinne der Familie gedacht wird. Möbel wie der kompakte Kochschrank von Lilly Reich spielen auf die Vorstellung des Platz sparenden, ökonomischen Einrichtens an. Die Rubrik der Stühle zeichnet sich durch eine besondere Dominanz von Exemplaren aus Bugholz oder Stahlrohr aus. Aus diesen Materialien zu bestehen, scheint ein Kriterium der Aufnahme in den Graeff'schen Kanon zu sein. Auch sind in besonderem Ausmaß solche Modelle in den Katalog eingegangen, die sich durch Praktikabilität, Beweglichkeit und Vielseitigkeit auszeichnen: Stühle zum Drehen und Klappen, genauso wie Tische zum Ausziehen, Verstellen und Umsetzen. Seitengestaltungen wie diejenige, die ein und dasselbe Möbel in verschiedenen Stellungen zeigt (Abb. 3.5.16), versuchen diese praktische Variabilität in starren Bildern zum Ausdruck zu bringen. Eine ähnliche Veränderbarkeit weisen viele Lampen auf, die sich in ihrer Funktionalität und ihrem Aufbau klar als Industrieprodukte zu erkennen geben. Darauf weisen auch das Essgeschirr[315] und das Besteck mit der spärlichen Dekoration hin. Im Unterschied zu anderen Warenbüchern finden sich bei Graeff Uhren, sei es als Wecker oder als Varianten für den Schreibtisch, das Wohnzimmer und das Büro. Zeit spielt somit in der Arbeits- wie in der Wohnwelt eine Rolle. Darüber hinaus zeigt Graeff Bodenbeläge: Teppiche, aber auch Linoleum oder Lincrusta, die sich durch ihre Wasserbeständigkeit und Widerstandsfähigkeit gegenüber mechanischer und chemischer Beanspruchung auszeichnen sowie durch ihre fungiziden und bakteriostatischen Eigenschaften. Das Vorzeigen solcher Materialien reiht sich ganz in den damaligen Hygienediskurs ein.

Graeff nimmt nicht nur die Gelegenheit wahr, Fotografien abzudrucken, sondern hängt dem Katalog zudem 31 Tapetenproben an. Der Empfehlungsleistung gelingt es so, den Bereich der reinen Anschauung zu verlassen, in den der Haptik zu wechseln und damit Assoziationen mit dem Ausgangspunkt des Ratgebers zu wecken: der Stuttgarter Ausstellung von nicht nur fotografierten, sondern tatsächlich

315 Sie gehören zu den wenigen Objekten, die bei der Darstellung nicht freigestellt, sondern in Arrangements gezeigt werden.

anwesenden Einrichtungselementen. Frappierend ist bei der Kollektion Graeffs die verhältnismäßig starke Präsenz der Bauhaustapete aus den Rasch-Werken. Auch bei der Zusammenstellung der übrigen Rubriken fällt auf, dass vor allem solche Einrichtungsgegenstände Aufnahme in die Publikation gefunden haben, die von den Gestaltern des Deutschen Werkbunds entwickelt oder von ihnen bevorzugt genutzt wurden. Viele der Objekte ließen sich schon auf dem Weißenhof in den Ausstellungsbauten betrachten; etwa Möbel von Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, Lilly Reich oder der Firma Thonet. Der Presse- und Propagandachef dieser Prestigeschau, das gilt es nochmals zu betonen, war Werner Graeff. Seine Auswahl vorbildlicher Einrichtungsgegenstände spiegelt somit den Expertenkreis wider, in dem er sich selbst bewegt. Wirbt die Publikation auf der Umschlagsgestaltung mit der Unbestechlichkeit, so kann kaum davon ausgegangen werden, dass ein Ratgeber wie dieser nicht einer Beeinflussung unterliegt. Ob Bruno Taut oder Wilhelm Lotz, ob Werner Graeff oder Ludwig Mies van der Rohe – sie alle kommen aus demselben Lager des Werkbunds, vertreten ähnliche ideelle wie ästhetische Ansichten. So ist es nicht verwunderlich, dass sie aufeinander verweisen. Damit zirkulieren die immer wieder gleichen Wohn- und Einrichtungsideen, die in anleitender Literatur wie von Lotz und Graeff popularisiert werden sollen. Deshalb ist es von Bedeutung, dass die Gestalter und Hersteller der beworbenen Waren im Ratgeber von 1933 nicht wie im *Deutschen Warenbuch* in einem Index zu suchen sind, sondern mit dem Produkt als Einheit wahrgenommen werden.

Im Anhang der Publikation fügt Graeff vollständige Einrichtungspläne für Ein- bis Dreiraumwohnungen an: von den Möbeln über die Lampen bis hin zum Besteck. Registriert werden die Gegenstände in ihrer Stückzahl, die zugeordneten Nummern der Objekte im Katalog, der Preis, einzelne Bemerkungen sowie am Ende die sich ergebende Gesamtsumme der Wohnungseinrichtung – auch dieses Warenbuch sieht sich als „Käuferführer". Um den Gestaltungsmaximen der Übersichtlichkeit und Klarheit zu entsprechen, richtet sich die Anordnung nach der Liste wie nach der Doppelseite (Abb. 3.5.17) aus. Inhaltlich beschäftigen sich beide Hälften mit der Ausstattung der jeweils selben Wohnungsgröße, links allerdings für die „elementaren", rechts für die „gesteigerten Ansprüche". Graeff fügt damit eine Differenzierung ein, die auf der Stuttgarter Schau kaum Raum erhielt: Die gezeigten Häuser, die zwar bei der Vergabe der Grundstücke an die Architekten für unterschiedliche Zielgruppen geplant waren, stellten sich bei der Fertigstellung in ihrer Er- wie Einrichtung für Expositionsbesucher mit niederen bis mittleren

Einkommen als kaum erschwinglich heraus. Die Ausstellung zeigte letztendlich nur kostenintensive Lösungen. Die Doppelseiten in Graeffs Werk erlauben hingegen Vergleichbarkeit. Aber darin erinnern sie an das Verfahren des Gegenüberstellens, wie es aus den Büchern von Paul Schultze-Naumburg bekannt ist. Graeff setzt sich damit einem Risiko aus: Das Publikum, das 1933 an die Visualisierungspraktik von Beispiel und Gegenbeispiel gewöhnt war, könnte in der Gegenüberstellung der Listen eine ähnliche Unterscheidung herauslesen; die von „arm" und „reich". So droht, dass die breite Masse, die in der Regel Wohnungsausstattungen für „gesteigerte Ansprüche" nicht finanzieren kann, sich durch die Greaff'schen Kategorien minderwertig fühlt und ihr deshalb die präsentierten Objekte widerstreben. An Beobachtungen wie diesen kristallisiert sich heraus, was ebenso für den Aufbau und die Ästhetik des Ratgebers gilt: Das Werk richtet sich an eine Öffentlichkeit, die schon längst vom Neuen Bauen und Wohnen angezogen wird und den Formenkanon der Moderne verinnerlicht hat, schließt damit jedoch die Menschen aus, die es (noch) nicht tun.

Ablehnung provoziert auch die autoritäre Attitüde, die sich schon am Titel ablesen lässt: *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet* – als sei der Leser nicht imstande, seine Domizil selbst auszustatten. Ähnlich wie die Stuttgarter Bau-Ausstellung macht der Ratgeber einen klaren Schnitt, ist frei von alten Einrichtungen. Nur Neues hält Einzug in die Expositionshäuser wie in die Veröffentlichung. So beziehen die Listen im Anhang nicht die Tatsache ein, dass ein potenzieller Bewohner vielleicht bereits Möbel besitzt; das bedeutet, von einer persönlichen Vergangenheit und eigenen Dingen wird nicht ausgegangen. Mit diesem Hang zur Tabula rasa wirkt die Publikation lebensfern: Denn nur mit Neuem einzurichten, stellt eher eine Ausstellungs- als eine Wohnpraktik dar.

Die Geste des Freistellens, die als die Grundoperation des Graeff'schen Ratgebers beschrieben werden kann, bringt somit eine Lebensentzogenheit mit sich. Das ist nicht zuletzt eine Folge der Abtrennung des Objekts von seinem tatsächlichen Kontext. Durch den komplett subtrahierten Raum erreicht für den Betrachter das Gefühl des Hinausgedrängtwerdens, das schon durch Abbildungen anderer Zeigemedien wie der *1000 Ideen* ausgelöst wurde, seinen Gipfel. Sich ein Hantieren mit den Dingen bloß nur vorzustellen, wird immer schwerer. Stattdessen erscheinen die Objekte in überdeutlicher Präsenz. Damit müssen sie den Blicken, die sie auf sich ziehen, auch standhalten können. Auf manchen Abbildungen gelingt dies nur bedingt. Bei genauer Betrachtung einer Doppelseite aus der Rubrik Tischlampen (Abb. 3.5.18) etwa

Abb. 3.5.18: Tischlampen in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*

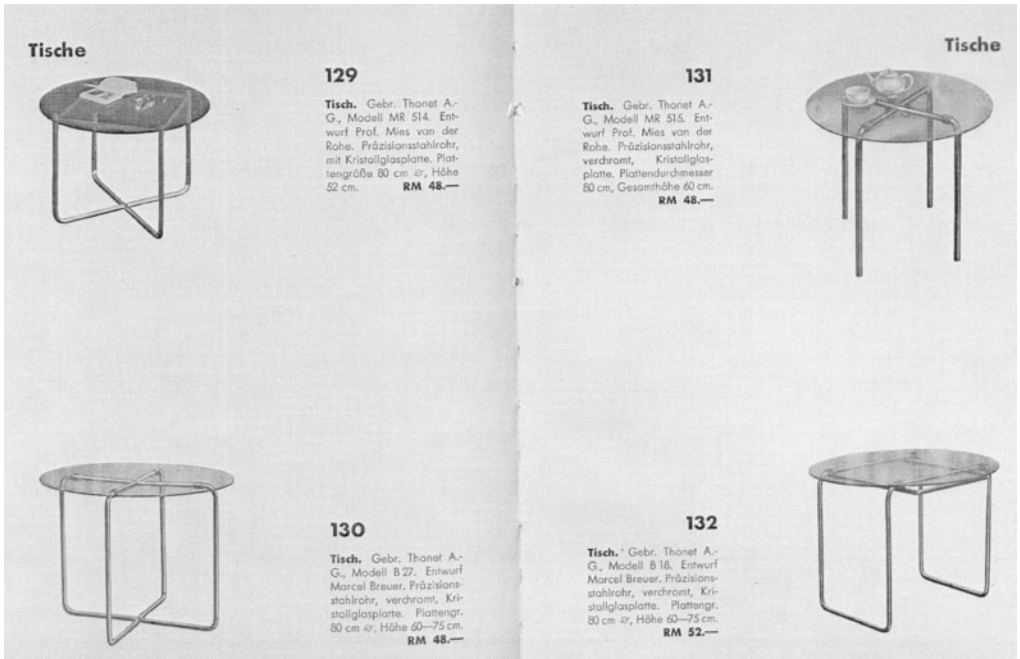


Abb. 3.5.19: Tische in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*

muss der Eindruck entstehen, dass das Objekt 217 zu kippen droht. Halt geben würde der Lampe der Tisch, auf den man sie in der Regel festschraubt. Dieser wurde wegretuschiert. Somit wirkt der Beleuchtungskörper wie die Abbildung instabil.

Einen befremdlichen Eindruck hinterlässt es auch, wenn der Blick die Kabel der Leuchten verfolgt: Bei den Lampen 215 und 217 enden die Stränge im Nirgendwo, Objekt 216 hat erst gar kein Kabel und bei der Tischlampe 214 ist es aufgerollt. Strom, den sie alle zum Leuchten brauchen, können sie nicht beziehen. Für die Doppelseite bedeutet dies: Zweckentsprechendes wird nicht seinem Zweck entsprechend dargestellt. Statt das Funktionieren zu demonstrieren, wird allein der Gestalt Platz eingeräumt.[316] Damit ist ihnen ihr Wesen als Dinge des Gebrauchs entzogen, was eine Überführung in den tatsächlichen Alltag erschweren muss.[317]

An einer Stelle allerdings bricht die Ästhetik des Verzichts und der Nüchternheit ein: auf einer Doppelseite mit verschiedenen Tischen aus dem Hause Thonet nach Entwürfen von Ludwig Mies van der Rohe oder Marcel Breuer (Abb. 3.5.19). Die Formensprache folgt ganz der modernen Sachlichkeit, genauso wie das verwendete Material: Die Beine sind aus Präzisionsstahlrohr, die Tischplatten aus Kristallglas. Ausgerechnet auf diesen Möbelstücken finden sich zwei Objekte wieder, wie sie aus dem Herrenzimmer in Kochs *1000 Ideen* bekannt sind: das aufgeschlagene Buch und die Teetasse. Doch sie präsentieren sich auf anderem Terrain. Aus den schweren Holzmöbeln sind Leichtbaukonstruktionen geworden. Die „Wohnlichkeits-Atrappen" haben sich in das sachlich nüchterne Werk Graeffs eingeschlichen. Doch so wenig wie sie in den Bildern der Wohnungen Beliebigkeiten darstellen, kann man beim Eindringen in dieses Warenbuch von einem Zufall sprechen. Es lässt sich vielmehr davon ausgehen, dass in Fotografien, bei denen Räume intentional weggeschnitten wurden, genauso bewusst Gegenstände hinzugefügt worden sind. Vermutlich geschah dies aus demselben Grund, aus dem das Motiv des Buchs und der Teetasse

316 Vgl. dazu: „Wenn man die Bemühungen des Werkbunds zur Geschmackserziehung abstraker wahrnimmt, so schult, verallgemeinert und fördert er bei Herstellern und Konsumenten über die Betonung der Gestalt(ung) vor allem ein ästhetisches Verhältnis zu den Dingen und nicht vorrangig ein reines Nutzverhältnis, auch wenn er sich für die Übereinstimmung von Form und Funktion eingesetzt hat." Renate Flagmeier, „Über das Entzeichnen und das Bezeichnen der Dinge", in *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, hg. von Renate Flagmeier (Leipzig: Koehler & Amelang, 2008), S. 17.

317 Hinderlich war dazu auch der zeitgenössische Kontext. Als 1933 der Ratgeber erscheint, wird die Weißenhofsiedlung längst als „Schandfleck Stuttgarts" beschimpft und von einer anderen Vorstellung eines vorbildlichen Einrichtens ersetzt, das stärker von volkstümlichen Werten und nationalen Kräften beeinflusst wird. Viele der Gegenstände aus Graeffs Ratgeber dürften schon bald nach der Veröffentlichung nicht mehr verfügbar gewesen sein. Vgl. Breuer, „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.", S. 223.

Schränke

18

Kleiderschrank. Deutsche Werkstätten A.-G., Modell 3. Entwurf Prof. Adolf G. Schneck. Mahagoni, matt poliert, auseinandernehmbar. Höhe 196 cm, Breite 140 cm, Tiefe 58 cm. **RM 270.—**

2 Gräff, Zweckmäßiges Wohnen, Bd. II.

Abb. 3.5.20: Seite mit Notiz zu einem alternativen Titel zu *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet.*

in den anderen Bildgenres in Erscheinung tritt: um den Abbildungen den Anschein von Handlung und Belebtheit zu geben. Wirkt diese Methodik schon beim wiederholten Betrachten der Bilder aus den *1000 Ideen* befremdlich, potenziert sich unter dem Ausschalten jeglicher Umgebung der Eindruck des Irrealen. Doch gerade weil Graeff nicht darauf verzichtet, ist davon auszugehen, dass ihm solche Objekte unerlässlich sind. Denn hier drückt sich aus, was seine Anleitung sein will: nicht nur ein Einrichtungs-, sondern auch ein Wohnratgeber. Und das Wohnen ist untrennbar mit Handlung verbunden. Um es darstellbar zu machen, greift Graeff auf das tradierte und bewährte Mittel der „Wohnlichkeits-Atrappen" zurück.

Einen Hinweis darauf, dass er tatsächlich nicht nur die neuen Waren präsentieren möchte, sondern gleichzeitig für das Neue Wohnen werben will, gibt er selbst; indem er seinem *Warenbuch für den neuen Wohnbedarf* in einer kleinen Notiz einen alternativen Titel gibt: *Zweckmäßiges Wohnen, Bd. II* (Abb. 3.5.20).

3.6 Kinder hinter Glas

Zur „Ausstellung lebender Säuglinge“ auf der Düsseldorfer *GeSoLei*

Als im Mai 1926 in Stuttgart in hitzigen Debatten darum gerungen wurde, welche Ausrichtung die für das Folgejahr geplante Exposition *Die Wohnung* nehmen sollte, kam das nationale Ausstellungswesen der Weimarer Republik an einem anderen Ort zu seinem Höhepunkt. In Düsseldorf öffnete die *GeSoLei* ihre Tore, die *Große Ausstellung für Gesundheit, soziale Fürsorge und Leibesübungen,* und begrüßte auf einer Fläche von etwa 400.000 m² bis Mitte Oktober rund acht Millionen Besucher. Das Ausstellen, das seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Industrie-, Kunst- oder Gewerbeexpositionen mit Euphorie betrieben wurde, faszinierte die Masse weiterhin und hatte trotz einer immer wieder prognostizierten „Ausstellungsmüdigkeit“[318] in den 1920er Jahren an Attraktivität nicht verloren. Mit der *GeSoLei* „formierte sich ein Ausstellungsgebilde, das vom wissenschaftlichen Körperpräparat über Aufbau und Ziele der Versehrtenfürsorge, Produktion und Produkte der Waschmittel und Kosmetik-Industrie oder das vorbildliche Kanalisierungssystem bis zu Massenturnübung, Sportgeräteherstellern und Sport-Kunst alle Bereiche abdeckte, die sich unter dem Gesichtspunkt der körperlichen, schließlich geistigen Gesundheit des ‚deutschen Menschen‘ betrachten ließ“[319]. Nach Krieg und Besetzung schloss sie an die Tradition des rheinischen Expositionswesens an[320] und machte sich die Zurschaustellung des „wieder genesenen deutschen Volkskörpers“ und seiner Staatsorgane, Körperschaften, Institutionen und kulturellen Einrichtungen zur Aufgabe. So sollte nicht nur die nationale wie regionale Identität bekräftigt und ein neues Selbstbewusstsein demonstriert werden: Es ging ebenso darum, alte Auslandskontakte für den wirtschaftlichen Aufschwung wiederzubeleben und frische Impulse zu setzen. Und obwohl Spektakel und Vergnügen bei weitem nicht fehlten, betrachtete sich die *GeSoLei* in erster Linie als „Lehrpfad der Volksbildung“[321]. Damit verfolgte sie die Ambition, verschiedenste Zielgruppen anzusprechen. In ihrem Beitrag zum 1034 Seiten starken Katalog hielt Marta Fraenkel, die wissenschaftliche Generalsekretärin der Exposition, die Forderung an die Aussteller bei der Konzeption ihrer Kojen, Hallen oder Häuser fest,

318 Paquet, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*, S. 287.
319 Angela Stercken, „Die Gesolei als Schaubild des Körpers. Sektionen, Überblick.“, in *Kunst, Sport, und Körper: 1926-2002: GeSoLei*, hg. von Hans Körner und Angela Stercken, Bd. 1 (Stuttgart: Hatje Cantz, 2001), S. 100.
320 Vgl. Ebd., S. 101.
321 Ebd., S. 107.

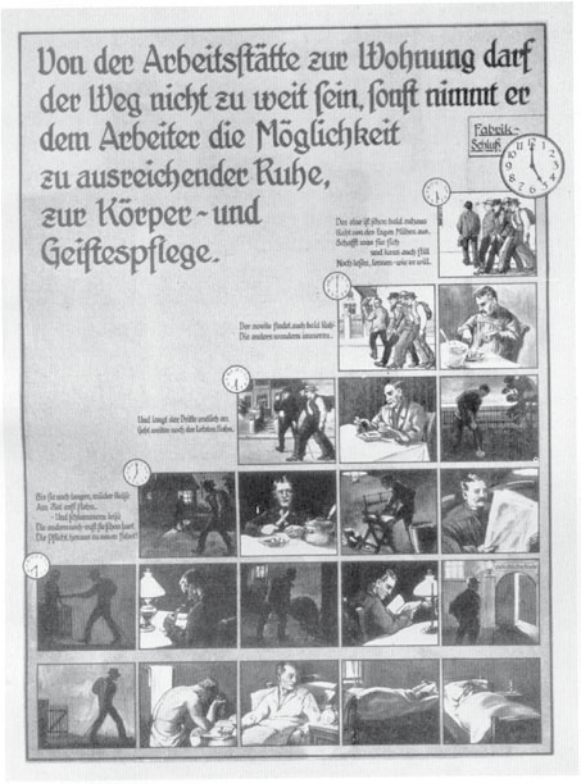


Abb. 25. Bildtafel: Entfernung der Arbeitsstätte von der Wohnung.
Copyright by Akt.-Ges. f. hyg. Lehrbedarf, Dresden.

Abb. 3.6.1: Bildtafel auf der *GeSoLei*, 1926.

Phot. A. Kay.

Abb. 11. Gute Lösung einer Statistik in Form eines Bewegungsmodelles.

Abb. 3.6.2: Bewegungsmodell auf der *GeSoLei*.

eine „lebendige und wahrhaftige Darstellung des deutschen Menschen“[322] zu erzeugen, ohne dabei den akademischen Anspruch aus dem Blick zu verlieren:

„Als Parole wurde hier von der Leitung ausgegeben, daß alles Gezeigte sowohl dem Laien verständlich als auch wissenschaftlicher Nachprüfung stichhaltig auch dem Fachmann interessant und reizvoll sein müsse. Immer wieder wurde betont, daß jeder darauf bedacht sein müsse, in seiner Abteilung Langeweile zu vermeiden, daß das alte ‚variatio delectat‘ hierzu am besten geeignet sei, und daß durch moderne Ausstellungstechniken genügend Wege gebahnt seien, um zu diesem Ziele zu gelangen.“[323]

„Abwechslung erfreut“, so lautet das Sprichwort und daher gipfelte diese visualisierte Breitenpädagogik in einer regelrechten „Zeigewut“. In einer eigens eingerichteten Modellbildnerei, die zu Spitzenzeiten über 408 Mitglieder verfügte, ist etwa eine gezielte, fast standardisierte Visualisierungsstrategie entwickelt worden, um möglichst direkt auf den Besucher zu wirken. Dort wurden 414 Dioramen und plastische Modelle, 717 Gemälde, statische Bilder und Tabellen, Zeichnungen und Karten, 300 Diapositivkästen, 20 Rhenoskopapparate, 2.000 Aufnahmen mit rund 20.000 Abzügen, 3.000 Diapositive und Vergrößerungen, 26 Bauentwürfe sowie 25 Konzepte und Ausführungen von Ausstellungsgegenständen industrieller Hersteller produziert und später auf dem Expositionsgelände präsentiert – ohne die vielen mitgebrachten Stücke der Aussteller selbst zu zählen.[324]

Dabei stellte es eine besondere Herausforderung dar, wissenschaftliche Themen oder Statistiken anziehend und einprägend, verständlich und vereinfacht, komprimiert und trotzdem exakt aufzubereiten. Mittel wie der Gebrauch von eingängigen Bildern, wenigen Texten und einer reklameähnlichen Typografie bei der Anfertigung von Grafiken (Abb. 3.6.1) oder der Herstellung von Bewegungsmodellen (Abb. 3.6.2) sollten Ziffern und komplexe Fakten fassbar und zügig nachvollziehbar machen; eine Notwendigkeit, nicht zuletzt, da man davon ausging, dass die meisten Besucher mit fremden Wissensgebieten konfrontiert waren und die Besichtigung der gigantischen Gesamtausstellung eine geistige wie körperliche Anstrengung bedeutete.[325] Ziel war es, Ermüdung wenn nicht zu verhindern, dann zumindest zu kompensieren. Zum einen versuchte die Ausstellung dies durch das Reduzieren auf wesentliche und vor allem für den Laien verständliche

322 Marta Fraenkel, „Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen.“, in *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, hg. von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel, Bd. 2 (Düsseldorf: Schwann, 1927), S. 399.
323 Ebd., S. 408.
324 Vgl. dazu: Stercken, „Die Gesolei als Schaubild des Körpers.“, S. 107.
325 Vgl. dazu: Fraenkel, „Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen.“, S. 413.

Daten und Visualisierungsmittel[326], ähnlich wie es in Otto Neurats *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* mit der Wiener Methode der Bildstatistik praktiziert wurde. Zum anderen bot die Exposition Räume der Regeneration, so dass der Besucher nach kurzer Erholung von den Eindrücken und Laufwegen seinen Gang durch die Kojen, Räume und Hallen möglichst produktiv fortführen konnte. Dauernde Bewegung gehörte untrennbar zu dem Bild, das Marta Fraenkel vom modernen Ausstellungsbesucher zeichnete: Sehen und Gehen seien verbunden.[327] So eilig, wie vermeintlich der Großstadtmensch in den Bilderbüchern blätterte, bewege er sich ebenfalls durch die Ausstellung. Trotz des temporären Verweilens beim Betrachten der Exponate gelte es, möglichst wenig an Tempo zu verlieren. Daher sollten solche Ausstellungsstücke ausgeschlossen werden, die dem entgegenstanden. Erstaunlicherweise betraf dies auch eine Visualisierungsstrategie, die sich selbst durch die Bewegung auszeichnet: den Film. Das Gremium um Fraenkel war der Kinematografie keinesfalls abgeneigt, stimmte aber nur dem Vorführen kurzer Sequenzen zu:

„Es bedurfte oft wirklich schwieriger Überredungskünste der Ausstellungsleitung, um die einzelnen, man möchte sagen im Banne des modernen Belehrungsmittels ‚Kino' stehenden Persönlichkeiten davon zu überzeugen, daß Filme wohl eine vorzügliche Volksbildungsmethode, nicht aber eine Ausstellungsmethode seien. […] Abgesehen von den undurchführbaren technischen Schwierigkeiten, die sich einer Filmaufführung in jedem beliebigen Raum entgegenstellen, wurde von der Ausstellungsleitung immer wieder betont, daß die Psychologie eines Ausstellungsbesuchers die eines Wanderers, nicht aber die eines Theaterbesuchers sei."[328]

In einer Ausstellung, in welcher der Besucher häufig den Eindruck haben musste, durch eine Kulisse zu streifen und manche Programmpunkte wie der „Löschvorgang am Rekord- und Feuerwehrtag der Gesolei" an Filmvorführungen erinnerten[329], setzte der Kreis um Fraenkel in der Ausstellungskonzeption

326 Etwa in der Abteilung *Wohnung und Siedlung* verzichtete man, ähnlich zu Gropius' *Internationaler Architektur*, auf eine umfangreiche Präsentation von Plänen und Grundrissen, um den Laien nicht zu langweilen, aufzuhalten oder zu überfordern. „Indessen war die Planungsabteilung sehr knapp gehalten, da die Erfahrung vergangener Ausstellungen gezeigt hat, daß dem Ausstellungsbesucher im allgemeinen die Zeit fehlt, Pläne eingehend zu studieren. Um ihm Ermüdung und Verwirrung zu ersparen, war es also notwendig, klar geordnet nur das Wesentliche zu bringen." Allgemein wurde die Rolle der Abteilung weit gefasst: „Besonderer Wert wurde auf die erschöpfende Darstellung der großen technischen Anlagen, die notwendig sind, um das Wohnen in der menschlichen Gemeinschaft in jeder Beziehung gesund zu gestalten. So entstanden besondere Untergruppen für Feuerbekämpfung, Wasserversorgung, Abfallstoffbeseitigung, Straßenbau, Friedhofswesen, Gas und Elektrizität, Lichttechnik und Heizung einschließlich von Wascheinrichtungen. Angeschlossen waren Sondergruppen für die Hygiene des Verkehrs und ‚Die Frau'. Eine Gruppe ‚Planung' gab in Plänen und Modellen einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Wohnungswesens bis zu der erst in allerneuester Zeit als notwendig erkannten Siedlungsplanung einheitlicher Wirtschaftsgebiete, der Landesplanung." Beide Zitate aus Hans Freese, „Wohnung und Siedlung", in *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, hg. von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel (Düsseldorf: Schwann, 1927), S. 493.

327 Vgl. dazu: „Diese Ermüdung wird durch die Abwechslung in der Ausstellungstechnik ohne weiteres ferngehalten, ja, eine Abwechslung reizt sogar zum Weiterwandern und Weiterschauen." Fraenkel, „Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen.", S. 416.

328 Ebd., S. 409.

329 Vgl. Stercken, „Die Gesolei als Schaubild des Körpers.", S. 108.

nicht auf das Bewegtbild, sondern auf die Bewegung des Zuschauers.

Um diese nicht unnötig lange zu unterbrechen, sollten die Mitteilungen so deutlich wie möglich veranschaulicht werden; doch existierten dabei auch Einschränkungen. Etwa in der Abteilung für Gesundheit galt es gemäß Fraenkel, „abstoßende und krasse Erscheinungen in der Wiedergabe zu mildern. Volkstümlichkeit in der Darstellung war hier, […] direktes Gebot, da die hygienische Volksaufklärung und Volksbelehrung mit die nobelste Pflicht der Gesolei überhaupt war."[330] (Abb. 3.6.3) Wollte man Verhalten und Angewohnheiten, gerade im persönlich häuslichen Umfeld, verändern, musste vermieden werden, abzuschrecken oder den drohenden Zeigefinger zu erheben. Und trotzdem sollte versucht werden, dem Besucher kenntlich zu machen, welche Vorteile neue Ansätze bringen konnten. Die Aussteller bedienten sich hierzu der Darstellungskraft des Vergleichs; in Graphiken (Abb. 3.6.4), bei der Sortierung von Exponaten[331] oder der Einrichtung kompletter Raumsituationen, wie ein Zitat Martin Vogels, Direktor des *Deutschen Hygienemuseums* in Dresden, im Katalog belegt:

„Die praktische Wohnungshygiene war noch an anderer Stelle schlagend durch die Gegenüberstellung von zwei Räumen dargestellt […], der eine nach dem alten Stil mit einem Wust von Nippessachen, Vorhängen, Decken, Muschelaufsätzen und anderen Staubfängern ausgestattet, der andere hell, freundlich, einfach, ästhetisch und hygienisch in jeder Weise vorbildlich. Diese zuerst von Lingner gebrauchte Gegenüberstellung von ‚Falsch' und ‚Richtig' hat sich auch hier wieder als sehr wirksam und lehrreich erwiesen."[332]

Ziel war es, die Besucher zu einem „vergleichenden Sehen" anzuleiten. Angenommen wurde, dass sie sich dem argumentativen Potenzial und der Beweiskraft der gezeigten Beispiele, des direkten Vorauführens, nicht erwehren konnten; besonders, wenn man ein „falsches" Exempel dem vermeintlich „richtigen" gegenüberstellte. Aber selbst dort, wo nur „gute Lösungen" präsentiert wurden, wie bei der

330 Fraenkel, „Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen.", S. 411.

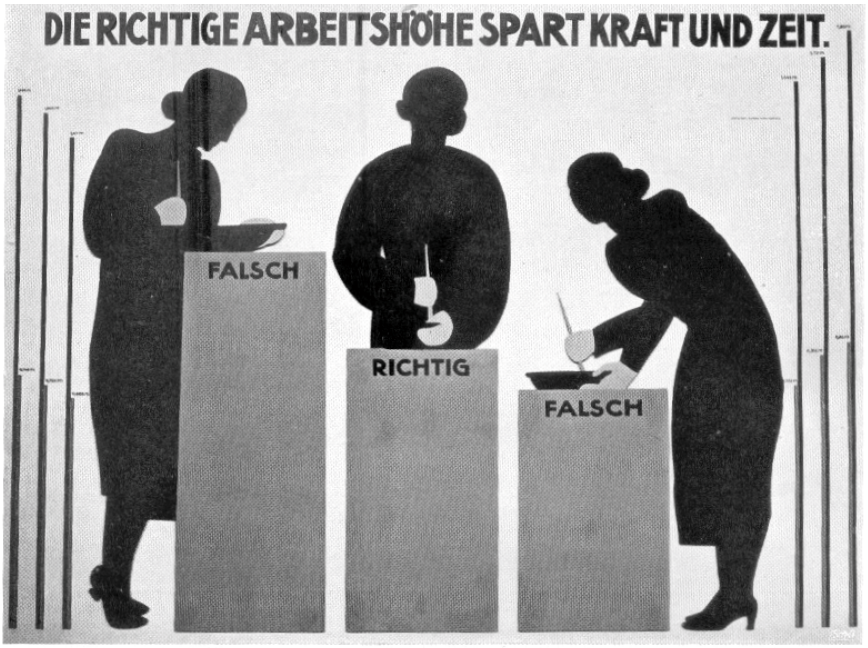
331 Vgl. dazu: „Die Gegenüberstellung der Reinigung aller Hausgegenstände einst und jetzt durch die Musterbeispiele bewies mehr als Worte den großen Fortschritt der Technik und die Möglichkeit der hygienischen Wohnungs- und Kleidungspflege. So war der Pavillon Henkel ein wirksames Dokument praktischer Hygiene." Theodor J. Bürger, „Einzelne Kapitel der allgemeinen Hygiene", in *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, hg. von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel (Düsseldorf: Schwann, 1927), S. 435.

332 Martin Vogel, „Die Beteiligung des Deutschen Hygienemuseums an der Gesolei", in *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, hg. von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel (Düsseldorf: Schwann, 1927), S. 472. Vogel bezieht sich auf Karl August Lingner (1861-1916), Hersteller des Odol-Mundwassers, der sich für eine Volksbelehrung zur Hygiene einsetzte und Gesundheitsaufklärung gezielt über Expositionen betrieb.

Phot. A. Kay.

Abb. 4. Gutes Beispiel einer Koje, medizinisch schwierige Fragen volkstümlich darzustellen.

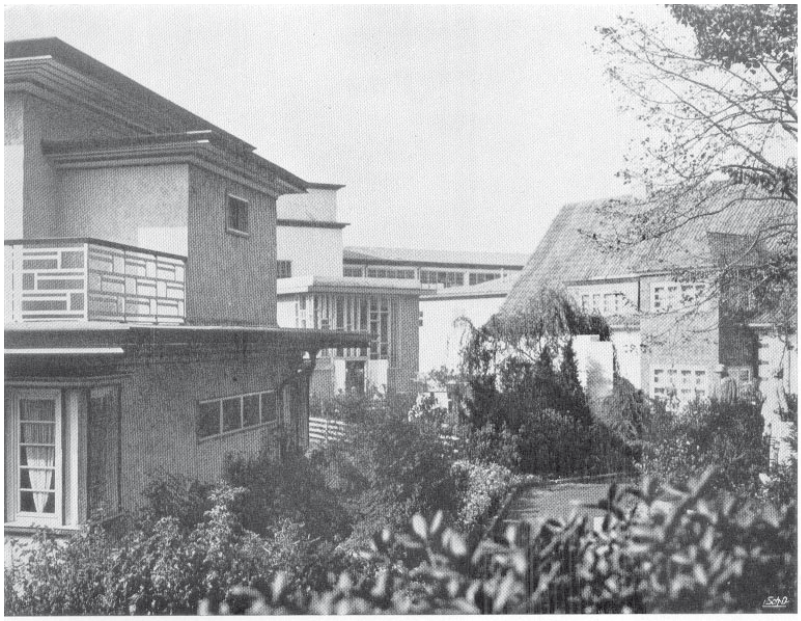
Abb. 3.6.3: Koje zu medizinischen Fragen auf der *GeSoLei*.



Entwurf Burga v. Wecus. *Phot. A. Kay.*

Abb. 22. „Die Frau", Modell über rationelle Arbeitsweise.

Abb. 3.6.4: Vergleichende Darstellung auf der *GeSoLei*.



Phot. A. Kay.

Abb. 4. Blick in die Siedlung:
links vorne: „Haus des Malers" (Architekt Wehner), im Hintergrund: „Haus des Bildhauers" (Architekt Prof. Peter Behrens), rechts vorne: „Haus des geistigen Arbeiters" (Architekten Prof. Becker und Dr. Kutzner).

Abb. 3.6.5: Siedlung auf der *GeSoLei*.

Aussteller Deutscher Waschereiverband. *Phot. Henne*

Abb. 16. Blick auf die Wäscherei im Betriebe.

Abb. 3.6.6: Wäscherei auf der *GeSoLei*.

auf dem Ausstellungsgelände errichteten Siedlung von fünf Häusern verschiedenen Typs[333] (Abb. 3.6.5), hatten solch ausgestattete Räume einen besonderen Nutzen: dem, dass die Vorstellung eines neuen, vor allem hygienischen Einrichtens nicht an einzelnen Exponaten, sondern an einem Zusammenspiel von häuslichen Dingen in einer Gesamtheit veranschaulicht werden konnte. Damit ließ sich weit mehr von den modernen Ansätzen visualisieren als es anhand von Bildern oder Modellen möglich war. Doch ob in den Siedlungshäusern oder den normativen Raumvorbildern, ein Wohnbetrieb blieb aus – vor allem, weil es an ausgestellten Bewohnern mangelte.

Aber gerade die Orte, die Technologien im Einsatz und den Menschen in Interaktion mit diesen zeigten, übten eine besondere Anziehung auf die Expositionsbesucher aus. Der Deutsche Wäschereiverband etwa ließ auf der *GeSoLei* 40 Angestellte mit Maschinen täglich 500 kg Wäsche reinigen (Abb. 3.6.6). Auch im Pavillon Henkel wurden die Möglichkeiten der Wohnungs- und Kleidungshygiene an praktischen Beispielen erläutert. Selbst bei nur mittleren Besuchstagen mussten solche an sich recht geräumigen Ausstellungshallen häufig wegen Überfüllung geschlossen werden. Dagegen waren nachts, als die Besucher und Angestellten das Gelände verließen, die Hallen menschenleer.

Doch ein Ort auf dem Ausstellungsgelände blieb gewissermaßen „bewohnt". In einem eigens für die *GeSoLei* errichteten Kinderheim waren rund um die Uhr zwölf Säuglinge untergebracht. Ähnlich wie das Reinigen in der Großwäscherei wurde damit die Kinderbetreuung im Zuge der Kollektivierungsbestrebungen zum Ausstellungsmotiv. In der gigantischen Anzahl an Exponaten stellte diese Präsentation für zahlreiche Besucher den Höhepunkt der Schau dar, wie das *Liegnitzer Tageblatt* berichtete:

„[…] wen man auch immer fragt, was ihm in der Gesolei am besten gefallen habe, der antwortet: ‚das Vasenol-Kinderheim.' Der lebende kleine Mensch als Ausstellungsobjekt. Ausgesuchte Exemplare von Säuglingen und Kleinkindern, betreut von ausgesucht niedlichen Pflegerinnen in einem mustergültig eingerichteten Kinder- und Säuglingsheim, sind tagaus, tagein das Entzücken der Besucher. Die drängen sich in Scharen vor den Glaswänden, hinter denen die süßen, zum Anbeißen appetitlichen kleinen Wesen ganz unbekümmert schlafen, spielen, sich zanken, Unvermeidliches erledigen. Das Ganze ist eine ebenso hübsche wie wirksame

333 Zu sehen waren das Haus für den Arbeiter, den Mittelständler, den wohlhabenden geistigen Arbeiter, den unverheirateten Bildhauer und den verheirateten Maler. Im Katalog wird die „idyllischen Ruhe" der „kleinen Siedlung" beschrieben, überragt von einer „reizenden Friedhofskapelle, die gedeckt von alten Bäumen einen schönen Abschluß der malerischen Anlage bot". Freese, „Wohnung und Siedlung", S. 493 und 500 f. Aus dieser Ausführung wird deutlich, dass nicht eine Lösung für das damals große soziale Problem der Wohnungsnot gesucht, sondern ein ansehnliches Gelände geschaffen wurde, welches das Ausstellungsprinzip des „variatio delectat" um ein weiteres Element bereicherte.

Reklame der Herstellerin des bekannten Vasenol-Puders."[334]

Vasenol war in den 1920er Jahren eine populäre Marke für Wund- und Hautpflegemittel, besonders im Bereich der Kinderhygiene. Mit dem in einem Park, abseits der Expositionshallen gelegenen Heim hatte sich die Firma einen repräsentativen Ausstellungspavillon geschaffen, der die Gedanken zur modernen Kinderpflege am praktischen Beispiel, dem Säugling, veranschaulichte und mit der Bewerbung der eigenen Produktlinie verwob. Anstelle der unlösbaren Aufgabe entsprechen zu wollen, hier die *GeSoLei* in Gänze einzufangen, ist es dieses Gebäude, das im Kontext der Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit verdient: Weil es nicht nur sich selbst präsentierte, sondern auch das Leben in ihm.

Das Zitat aus dem *Liegnitzer Tageblatt* stellt die Besonderheit des Orts und seines Exponats heraus: Gruppieren sich die Fragestellungen der Gesamtschau ganz um den Menschen, ist er dort als Kleinkind tatsächlich vom Ausstellungsbesucher betrachtbar. Der Text beschreibt dieses Beobachtungsszenario; doch nicht im Rahmen einer nüchternen Schilderung. Die Zeilen sind versetzt mit einer Niedlichkeitsrhetorik, mit der versucht wird, den Leser affektiv zu adressieren: Von „süßen Wesen" und „niedlichen Pflegerinnen" ist die Rede. Nur „ausgesuchte Exemplare", Kinder wie Schwestern, die einem „hübschen" Bild entsprechen, sind für das „mustergültige" Heim erwählt worden und führen zum „Entzücken" der Besucher – so behauptet es der Text.

Die Zeilen geben vor, die Faszination für den Ort einzufangen, tragen aber mit ihrer Beschreibung und Rhetorik zur Erzeugung dieser erst bei. Sie entsprechen ganz dem Kinderheim, das wie eine zum Leben erweckte Werbebroschüre wirkt, die trotz der offensichtlichen Reklame die Besucher begeistern will. So wurden dieser lobende Auszug aus der Tagespresse sowie weitere Zeitungsberichte im Begleitheft *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims* veröffentlicht. Sie bilden den Abschluss eines Katalogs, der in seinen Beschreibungen und Fotografien nachvollziehen lassen möchte, wie die „Ausstellung lebender Säuglinge"[335] auf der *GeSoLei* vonstatten geht. Doch die Exposition des Vasenol-Kinderheims ist bestimmt von Strategien der Auswahl. Dies betrifft nicht nur den Ort, die Architektur sowie die Kinder und Pflegerinnen. Auch die Sammlung der Artikel beschränkt sich allein auf solche Kommentare, die sich positiv dazu äußern, dass Kinder hinter Glas gezeigt werden. Kaum verwunderlich, denn der Katalog ist mit jedem

334 Artikel abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei", Düsseldorf 1926* (o. O.: o. V., 1926), S. 16.

335 aus: *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd., S. 15.

Abb. 3.6.7: Vasenol-Kinderheim, Außenansicht, 1926.

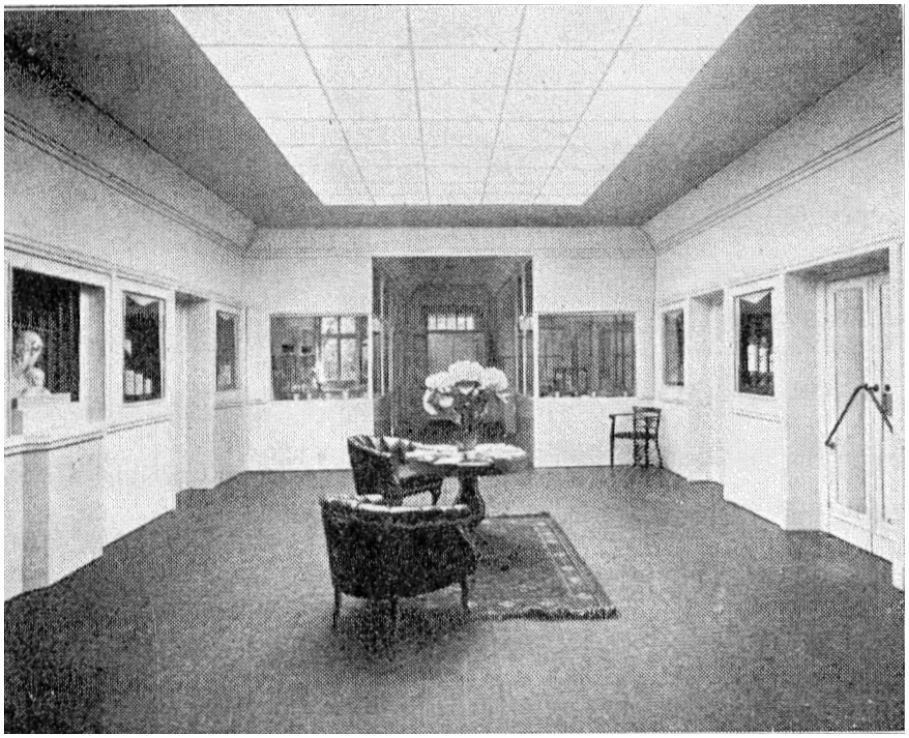


Abb. 3.6.8: Empfangshalle im Vasenol-Kinderheim.

Satz, jedem Bild und jeder Pressestimme ein Agent der Ausstellung.

Der Umschlag zeigt das weiße Gebäude mit seiner nach Süden ausgerichteten Veranda (Abb. 3.6.7). Im ersten Satz des Texts wird es in einer grünen Umgebung als „malerisch“[336] beschrieben. Dieser Eindruck soll sich im Inneren fortführen. Wie Abbildung 3.6.8 zeigt, erwarten den Besucher in der hellen Empfangshalle, positioniert auf einem Teppich, ein Tisch mit einem Blumenstrauß und zwei Sessel, welche gemäß der Begleitpublikation „Gelegenheit zum Ausruhen“[337] bieten – eine Anspielung auf die Ermüdung, die auch an anderen Orten der Schau kompensiert werden soll. Dieses Möbelarrangement stellt, neben einem vereinzelten Stuhl in der Ecke, das einzige Inventar des Zimmers dar. In dieser Leere wird dem Gast genügend Platz geboten, durch den Raum zu gehen und sich den Wänden zu widmen. Dort sind mit Rahmen umfasste Vitrinen eingelassen. Sie wurden demzufolge nicht, wie im Eingangsbereich eines Kinderheims anzunehmen, in den Raum hinein gestellt, sondern sind Teil der Innenwände.

Was sich in den Glaskästen befindet, lässt sich auf der Fotografie nicht erkennen; der Text gibt jedoch Aufschluss darüber. Sie präsentieren, thematisch gegliedert, ausgesuchte Präparate der Vasenol-Werke: Puder, Cremes und Pasten für Kinder und Erwachsene – gebräuchliche Produkte der Industrie zur Körperhygiene. Doch die Raumsituation verändert den Status der Objekte, aus Alltagsartikeln werden Kunstgegenstände: Wie in einer Gemäldegalerie sind Halle und Exponate mit der diffusen Beleuchtung eines Oberlichts erhellt, die Freiflächen ermöglichen dem Besucher, in angemessenen Abstand zum Ausgestellten zu treten. Die eingelassenen, umrahmten Vitrinen wirken wie dreidimensionale Bilder, die an den Wänden hängen. Deren Einfassungen grenzen sie von der Umwelt ab und verhindern den Zugang in ihren Raum. Doch ist es nicht allein die Funktion eines Bilderrahmens, vor störenden Einflüssen zu schützen. Er weist auch als Fingerzeig darauf hin, dass das, was er umschließt, besondere Beachtung verdient. Und er trägt zusammen mit dem Bild zu einer Beeinflussung des umgebenden Raums bei[338]: So ähnelt dieses Entrée in Arrangement und Belichtung einer Kunsthalle. Betritt der Gast den Eingangsbereich des Hauses, wird er mehr an die Raumsituation eines für Ausstellungen geplanten Gebäudes erinnert als an ein Heim für Kinder.

336 Ebd., S. 3.
337 Ebd., S. 4.
338 Vgl. Siegfried E. Fuchs, *Der Bilderrahmen* (Recklinghausen: Bongers, 1985), S. 9.

Sonnen- und Gletscherbrand schützt. Ein weiteres Fenster zeigt die Vasenol-Wund- und Brand-Binde, die schon Viele von den Schmerzen bei Brandwunden, wie sie in jedem Haushalt täglich vorkommen können,

Säuglingsstation

befreit und eine schnelle, meist narbenlose Heilung gebracht hat. Auch sieht man den Vasenoloform-Fuß-Puder, der sich bei übelriechendem Fußschweiß bewährt hat und zuweilen schon nach wenigen Tagen

Musterküche

5

Abb. 3.6.9: Blick in die Broschüre zum Vasenol-Kinderheim.

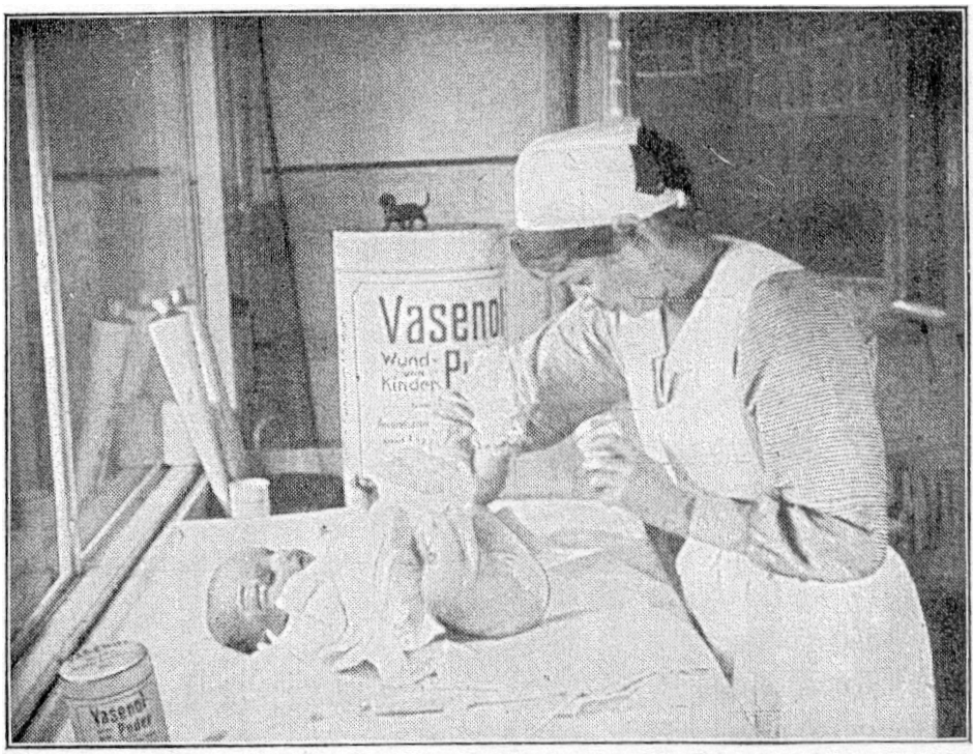


Abb. 3.6.10: Säuglingspflege im Vasenol-Kinderheim.

Der Fließtext des Katalogs, der die Halle mit ihren Vitrinen und die Pflege- und Heilungsmethoden der Vasenol-Präparate beschreibt, ist nicht mit Abbildungen der Glaskästen illustriert. Die abgedruckten Fotografien zeigen die Säuglingsstation, die Musterküche und das arbeitende Personal, aufgenommen aus der Perspektive des Entrées (Abb. 3.6.9). In der unteren Ablichtung ist am linken Bildrand die gerahmte Vitrine erkennbar, die in direkter Nachbarschaft zur Küche steht. Nachdem der Besucher Puder und Pasten der Firma Vasenol betrachtet hat, geht sein Blick direkt in die Musterküche über. Ähnliches vermittelt der Text. Als gehören die Menschen hinter Glas zur Produktfamilie, schließt sich direkt auf die Beschreibung der Vitrinen und ihrer Inhalte, die folgende Ausführung an:

„Vollständig durch dicke Glasscheiben vom Besucher getrennt, liegen gleich rechts vom Eingang die kleinsten Säuglinge unter einem halben Jahr. Hier kann man sie beobachten, wie sie sauber in weißes Linnen gebettet ihre von der Schwester gereichte Flasche trinken, wie sie mit ihren Händchen spielen und wie sie trockengelegt werden. Eifrige Schwestern betreuen sie, sehen nach dem Rechten und helfen den Kleinsten das Leben so angenehm, wie möglich, zu gestalten. Neben jedem Bettchen steht der eigene Sauger des Säuglings, sauber zugedeckt, der eigene Waschlappen, die Vasenol-Puderdose, die Vasenol-Paste, die Vasenol-Seife, das eigene Fieberthermometer. Daß sich die Kinder wohlfühlen, sieht man an den zufriedenen Mienen und an den klaren, hellen Augen, mit denen sie zu den Besuchern hinblicken.“[339]

Die Zeilen beginnen mit der Schilderung der Kinder in ihrer Umwelt. Dabei wird die Möblierung genauso mit Diminutiven beschrieben wie die Säuglinge. Der Text versucht, den Leser über das Gefühl anzusprechen. Daran schließt sich die Produkteinführung an: Die Vasenolfabrikate sind an den „Bettchen“ der „Kleinsten“ positioniert worden, von denen gesagt wird, dass sie die Besucher ansehen. Diese Notiz lenkt die Aufmerksamkeit und den Blick des Lesers respektive Betrachters: zum Kind und damit zu den Produkten. Unmittelbar nach deren Einführung folgt, werbestrategisch sinnvoll, die Beschreibung der Stimmung der Säuglinge. Die Zeilen geben vor, dass sich durch ihre Mienen auf ein Wohlfühlen schließen lässt. Diese Gleichsetzungen produziert allerdings der Text.

Abbildung 3.6.10 illustriert eine Situation, wie sie das Zitat beschreibt. Sie zeigt ein Kind, das von einer Schwester gepudert wird. Auch hier befinden sich die Pflegeprodukte in nächster Nähe zum Säugling: Eine Puderdose steht, mit dem Schriftzug für den Betrachter sichtbar, am Rand des Wickeltischs und im Hintergrund findet sich eine überdimensionale Vasenol-Verpackung.[340] Die Werbesituation ist offensichtlich. Auf dem Bild schreit das Kind nicht. Dies entspricht dem Text, der vorgibt, „mit welch einfachen Mitteln Säuglinge ruhig und stillzuhalten sind, wenn sie nur ihre Ordnung, Sauberkeit und Pflege haben.

339 o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei“*, S. 6.
340 Andere Bilder und Postkarten zeigen Kinder, die im Garten mit ähnlich großen Puderdosen spielen.

Ein solches Kind wird weder tagsüber noch des Nachts schreien, sondern in jungen Tagen schlafend und später still, mit den Fingern oder im Laufgitter vor sich hinsprechend oder spielend seiner Zufriedenheit über sein Dasein Ausdruck verleihen."[341] Die Zeilen tragen utopische Züge, denn Tatsache ist, dass Säuglinge weinen und lärmen. Alle Texte und Fotos des Katalogs und ebenso die angehängten Zeitungsausschnitte sparen solche Momente vollständig aus. Es ist eine Selektion von Augenblicken, die der Katalog zeigt und beschreibt. Sie wird so dargeboten, als ob sie, unterstützt von der Umgebung mit den Vasenol-Produkten, zum Standard werde – als sei das Milieu charakterbildend.[342]

Dazu passt, dass das Kind, als wäre auch dies eine alltägliche Erscheinung, in seinem „guten Kleid" präsentiert wird, das in der weißen Farbgebung der Schürze und Haube der Schwester, dem Wickeltisch, dem Puder sowie dessen Dose entspricht. Alles ist aufeinander abgestimmt. Verfolgt man die Bilder sowie die Auszüge aus den Zeitungsbeiträgen, wird ersichtlich, dass sich die Farbe durch das Kinderheim zieht: „Schneeweiß" ist innen wie außen der Anstrich des Hauses, genauso wie die Möblierung.[343] Als Sinnbild für Klarheit, Reinheit und Sauberkeit ist es allgegenwärtig und schafft damit die Vorstellung einer „blitzsaubere[n] Welt"[344], „wo die weißgekleideten zehn- bis vierzehnmonatigen Kleinkinder hausen"[345]. Weiß umgibt das Kind und weiß ist es angezogen. Ausstellungsraum und Ausstellungsstück gehen so auf raffinierte Weise ineinander über – und selbst verschütteter Puder wäre in dieser Umgebung auf den ersten Blick nicht zu erkennen.

Doch außer dieser Substanz verbirgt das Weiß kaum Flecken. Damit ist die Farbe im Umgang mit kleinen Kindern ungeeignet. In jedem Moment droht, dass das Weiß der Gewänder, der Möbelstücke oder des Anstrichs verunreinigt wird; besonders vor dem Hintergrund, dass das Haus und dessen Ausstattung nicht bloße Ausstellungsarrangements sind, wie die fünf Siedlungshäuser, sondern genutzte Räume. Aufrechterhalten lässt sich der makellose Eindruck, das Bild einer „aufs höchste gesteigerte[n] Sauberkeit"[346]

341 o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 10 f.

342 Dieser Schluss entspricht ganz denen von Diskussionen, wie man sie damals um das Leben in den Mietskasernen führte. Gängige Annahme war, dass die „schlechten" Wohnverhältnisse Einfluss auf den Charakter eines Menschen habe und dass sich Optimierungen der Lebensumwelt auf die Persönlichkeit auswirken würden.

343 Vgl. *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 14.

344 Vgl. *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd., S. 13.

345 Vgl. *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd., S. 14. Manche der Kinder sind noch jünger gewesen als in dem Zitat vermerkt.

346 Ebd., S. 7. Die Unterstreichung, übernommen vom Original, stellt die einzige mit Hilfe der Typografie erzeugte Betonung in der Broschüre dar.

nur durch ständiges Reinigen sowie durch häufiges Umkleiden der Kinder. Es verlangt geradezu nach einem Apparat von Personal und Putzmitteln, nach einem Aufwand, der hinter den Kulissen betrieben wird – vermutlich in den Zimmern hinter den verschlossenen Türen, die auf manchen Abbildungen zu finden sind. Die Zitate und Fotografien als Agenten der Ausstellung beschreiben und bebildern diesen Aufwand nicht, tun vielmehr so, als ob es ihn nicht gäbe. Vasenol präsentiert ein Heim, in dem die Kinder in ihren Kleidern so rein und still erscheinen wie die Pasten und der Puder in den Vitrinen der Eingangshalle. Dabei wird suggeriert, dass dies Effekte der Natürlichkeit seien und ausgeblendet, dass es vielmehr produzierte Effekte für das Ausstellen sind. Tatsächlich schafft die Broschüre damit etwas Künstliches: Sie vermittelt den Eindruck einer weiß gepuderten Welt.

Möglich wird dies vor allem durch das Medium der Fotografie. Es fängt nur einen Moment ein, der so ausgesucht ist wie die Kinder und die Einrichtung. Auffällig an den besprochenen Bildern ist, dass sie, mit der Eingangshalle oder dem Flur vor der Musterküche, dem Arztzimmer oder der Säuglingsstation leere Räume zeigen. Niemand versperrt dem Fotografen den Blick auf die Zimmer hinter Glas und den Menschen in ihnen. Doch erinnert man sich an die Zeilen aus dem *Liegnitzer Tageblatt*, stellen die Zeitungsartikel eine andere Situation dar: Sie beschreiben dichtes Gedränge vor den Glasscheiben, Besucher in Scharen.[347] Es ist beschrieben, dass zeitweise das Gebäude sogar wegen Überfüllung geschlossen werden musste.[348] Berichte und Bilder entsprechen einander demzufolge nicht. Die Fotografien verweigern sich, dem Andrang ein Abbild zu geben und präsentieren stattdessen nur saubere, weiße Ausstellungsarchitekturen mit menschlichen wie nicht-menschlichen Ausstellungsstücken.

Im Gegensatz dazu versucht eine Postkarte mit dem Titel „Leben und Treiben im Vasenol-Kinderheim", den Ausstellungsbetrieb mit Hilfe der Malerei einzufangen (Abb. 3.6.11). Auch hier werden die Kinder beim Pudern, in ihren Laufställen oder Schaukelstühlen gezeigt; die Schwestern fehlen nicht, genauso wenig wie die Vasenol-Dosen mit ihren deutlich lesbaren Schriftzügen. Die Postkarte entspricht in ihrer Motivwahl somit den offiziellen Fotografien, die im Katalog abgedruckt sind. Obendrein stellt sie aber ebenso die Besucher dar. Dies gibt der Abbildung einen Mehrwert der Lebendigkeit, besonders im Bereich des Zuschauerraums.

347 Vgl. *Deutsche Allgemeine Zeitung* und *Liegnitzer Tageblatt*, beide Artikel abgedruckt in Ebd., S. 14 und 16.
348 Vgl. dazu: Fraenkel, „Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen.", S. 419.

Abb. 3.6.11: Postkarte von der *GeSoLei*, 1926.

Der Künstler schuf eine Collage an Situationen, die an Versatzstücke der Genremalerei erinnern – innerhalb wie außerhalb des Glaskastens: wie die Pflegerin, die nach den Kindern im Laufstall schaut oder der Mann, der den Betrachter der Postkarte über die Schulter einer Frau ansieht[349], die ihrerseits den Blick nicht von den Säuglingen lassen kann. Zu erwähnen ist daneben das Mädchen vor der Glasscheibe mit dem gekrümmten Zeigefinger, als wolle sie ihre Familie zu sich herrufen. Hier versucht die Malerei im Sinne Lessings, einen prägnanten Augenblick des Ausstellungsbetriebs zu nutzen, um die folgende Handlung begreiflich zu machen[350]: Der leere Raum vor der gläsernen Trennwand, der auch dem Beschauer der Karte einen Blick auf die Säuglinge eröffnet, wird vermutlich im nächstanzunehmenden Moment von den Angehörigen des Kinds versperrt sein. Freiflächen existieren im Ausstellungsraum nur kurze Zeit, das ist die Botschaft.

349 Die Malerei gibt somit zu erkennen, dass sie als Aufzeichnung der Ausstellungssituation die Beobachtung einer Beobachtung ermöglicht.

350 Vgl. dazu: Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 115. Ausführungen dazu in Kapitel 3.1.

All das mögen Situationen sein, die der Maler vor Ort beobachtet oder die er sich, angeregt durch die Zeitungsberichte, vorgestellt hat und zu einem Bild, zu einem Postkartenmotiv montierte. Die Malerei ergänzt somit die Ansammlung von Fotografien des Ausstellungskatalogs und gibt Anlass, diese zu hinterfragen. Denn selbst wenn die Ansichtskarte keinen authentischen Eindruck von der Ausstellungssituation vermitteln kann, weist sie daraufhin, dass die Bilder der Broschüre in einem Moment abgelichtet worden waren, bevor man die Türen für Zuschauer öffnete. Sie sind von jeglichem Dreck und gleichzeitig von den Ausstellungsbesuchern bereinigt.

Nichtsdestotrotz lassen sie darauf schließen, dass beim Bau des Kinderheims mit großen Besucherscharen und besonderem Interesse an den Säuglingen gerechnet wurde. Abbildung 3.6.9 zeigt an architektonischen Details, welche Zugeständnisse an den erwarteten Andrang man machte. Anstelle von gewöhnlichen, blickdichten Wänden wurden solche eingesetzt, die durchsichtig sind. Sie bestehen zum großen Teil aus Glas, das übers Eck führt. Damit erinnern sie an die Fensterbänder des Neuen Bauens, die hier von der Außenwand nach innen geholt wurden.[351] Eröffneten diese sonst einen weiten Blick des Bewohners moderner Architektur nach draußen, wurden im Kinderheim durch sie – im Vergleich zu den Vitrinen des Entrées – mehr Personen mehr Perspektiven zu dem geboten, was sich in den Pflegeräumen beobachten ließ: die Kinder und Schwestern. Das hatte erheblichem Nutzen, denn es gehört nicht nur zur „Psychologie eines Ausstellungsbesuchers“ stets in Bewegung zu sein, wie es Marta Fraenkel beschreibt; auch die menschlichen Exponate bewegten sich ständig und ließen sich dabei weit mit den Augen verfolgen.

Der Beobachter, der dicht an die große transparente Fläche rückt und damit den einfassenden, schmalen Rahmen kaum wahrnimmt, kann einer Illusion erliegen – als wäre die gläserne Grenze gar nicht existent, als sei es ihm möglich, den Säuglingen nahe zu sein. Tatsächlich ist jedoch eine Separation notwendig, nicht zuletzt, um Räume wie die Küche oder das Labor vom Ausstellungsdreck hermetisch abzuriegeln und die Kinder von der Unruhe des Expositionsbetriebs abzuschirmen.

Der Ausstellungsarchitektur muss demzufolge der schwierige Spagat gelingen, Nähe und Distanz

351 Es trägt eine besondere Pointe in sich, dass dieses architektonische Gestaltungsmerkmal in das Kinderheim integriert wurde: Viele moderne Architekten hatten eine Affinität zu solchen Konzepten, die Bereiche der Hausarbeit wie die Kindererziehung von der Wohnung auslagern. Durch die Fensterbänder im Inneren ließ sich die Umsetzung einer solchen Idee nun vom Ausstellungsbesucher beobachten.

zugleich zu erzeugen. Vor allem versucht sie dies über ihre Ver- und Abschlüsse. Die Säuglingsstation oder die Musterküche erinnern in ihrer transparenten Erscheinung an Glaskästen; nichtsdestotrotz sind es aber zunächst Räume, deren Wände nach Öffnungen verlangen. So schaffen Türen, wie Abbildung 3.6.9 zeigt, eine Verbindung zwischen den Zimmern und dem Flur. Ein genauer Blick lässt jedoch erkennen, dass es ihnen dabei an einem entscheidenden Detail fehlt: Es sind keine Klinken zu sehen. So bleibt der Zugang in das Innere des Zimmers der Kinder verwehrt; der Besucher muss draußen bleiben. Die Menschen in dem Gebäude werden voneinander separiert. Die Möglichkeit der Öffnung wird dem Ausstellungsgast zwar durch die Existenz der Tür vor Augen geführt. Doch in ihrem geschlossenen Zustand – und darüber hinaus mit dem Mangel des Drückers – ist sie vielmehr ein Zeichen dieser Geschlossenheit.[352] Das Fehlen des entscheidenden Bauteils, das erst die Funktion des Verbindens zweier angrenzender Räume ermöglichen würde, reiht sich ein zu den fehlenden Schlüsseln in den Vitrinen des Herrenzimmers oder zu den nicht existenten Stühlen und Löffeln im Speiseraum der *1000 Ideen*: Ihre Absenz ist der Widerstand gegen einen direkten Zugang.

Durch die mangelnden Klinken lässt sich die Praktikabilität des Hauses in Frage stellen: Die Schwestern können nicht durch die Türen heraustreten, um über den Flur Zugang zu einem anderen Zimmer zu bekommen[353], was ihnen den Alltag im Kinderheim erschweren muss. Der Flur bleibt damit der Raum des Ausstellungsbesuchers und agiert nicht als Verteiler zwischen den Zimmern des Hauses. So zeigt sich am Detail der fehlenden Klinken eine Diskrepanz zwischen dem Bauen zum Ausstellen und dem Bauen zum Gebrauchen.

Wie in den Vitrinen der Eingangshalle bleibt der Innenraum der Säuglingsstation oder der der Musterküche für den Zuschauer verschlossen. Ist der Guckkasten mit den Kindern, Schwestern und Ärzten zwar im Vergleich zu dem der Puder und Pasten belebt, kann der Betrachter an diesem Leben nicht teilhaben; selbst wenn die Begleitbroschüre genau das dem Gast suggerieren will:

„Es erwacht in vielen kinderlosen Frauen geradezu der Wunsch nach einem Kinde, wenn sie das Vasenol-Heim gesehen haben. Und darin ist sein ethischer Wert zu erblicken. Eine solche Mutter lebt nicht nur in

352 Vgl. dazu die Ausführungen zur Tür von Bernhard Siegert mit seinen Verweisen auf Texte von Georg Simmel und Dirk Baecker. Bernhard Siegert, „Türen. Zur Materialität des Symbolischen", *Zeitschrift für Medien- und Kulturtechnikforschung* Nr. 1 (2010): S. 153.

353 Eine Schwingtür lässt sich nicht vermuten. Soweit man es auf der Fotografie erkennen kann, besitzt die Tür zur Musterküche einen Beschlag, dem es scheinbar nur an einem Knauf oder einer Klinke fehlt.

und mit den Kindern, die sie dort gesehen hat, sie erlebt etwas und langsam rührt sich in ihrem Herzen die Sehnsucht und der Wunsch nach dem Kinde."[354]

Mag man ein Leben *mit* den Kindern bezweifeln, kann man jedoch davon ausgehen, dass der Besuch des besonderen Ausstellungspavillons als Erlebnis Eindruck bei den Besuchern hinterließ. Ob die Konsequenz daraus tatsächlich der Kinderwunsch war, bleibt eine Behauptung und ist als ein Zeugnis der zeitgenössischen Biopolitik zu werten.

Um über die Abschirmung vom Leben der Kinder hinwegzutäuschen und den Besuchern die Empfindung zu vermitteln, eine Beziehung zu ihnen aufbauen zu können, versucht Vasenol auf anderem Wege, Brücken zu schlagen. So wird das Ausstellungsstück „lebender Säugling" personalisiert. An den Drahtbetten sind Schilder mit Namen befestigt: Hilde, Inge, Harald und Hans[355] lassen sich hier vermeintlich beobachten. Ein Reporter der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* berichtet dazu:

„Neben mir stand eine junge Düsseldorfer Mutter mit ihrem Kinde und erzählt, daß sie täglich die Ausstellung besucht – nur um die Kinder zu sehen. Sie kennt jedes beim Namen und Charakter, beobachtet ihr Wachstum und ihre Entwicklung."[356]

Demzufolge locken nicht die Dioramen und Modelle, Tabellen und Statistiken, genauso wenig wie die Großwäscherei oder der an wenigen Orten eingesetzte Film die Mutter auf die *GeSoLei*. Die Leitung und die Aussteller betrieben bei der Produktion ihrer Exponate einen erheblichen Aufwand und doch wurde fast alles von etwas anderem in den Schatten gestellt: von den gezeigten Kindern. Es ist also weniger das Prinzip des „variatio delectat", sondern es sind die immer wieder selben Säuglinge, die die Frau aus Düsseldorf erfreuen. Ihnen, so beschreibt es die Zeitung, glaubt sie allein durch Betrachtung nahe zu sein und mit jedem Mal, mit dem sie die Ausstellung besucht, wird ihr etwas Neues geboten, eine andere Facette gezeigt. Das ist der Vorteil des menschlichen Exponats gegenüber leblosen Ausstellungsstücken: In einem so jungen Stadium kann man ihm in dem fünfmonatigen Zeitraum der Schau beim Wachsen zusehen. Ausstellungsstrategisch ist dies geschickt, lockt es den Ortsansässigen doch zum regelmäßigen Besuch. Damit treten auch die Vasenol-Produkte und die vorgeführten Pudertechniken immer wieder ins Blickfeld. Der Redakteur, der die Frau befragte, geht gar weiter und gibt vor, dass das wiederholte Betrachten zu einem nachahmenden Verhalten in den eigenen vier Wänden führen würde:

354 o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 10.
355 Vgl. *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd., S. 14.
356 *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd., S. 15.

„Unwillkürlich lernt sie beim Zuschauen wie das Kleinkind zu behandeln ist und wird das Gesehene in ihrem eigenen Heime verwirklichen. So wird der Sinn der Ausstellung: weiten Kreisen eine Belehrung über moderne Säuglingspflege zu geben, auch tatsächlich erfüllt. Die Ausstellung lebender Säuglinge, die in America außerordentlich beliebt ist, wird meines Wissens in Deutschland zum erstenmal auf einer Ausstellung zur Tat gemacht. Sie zeigt, daß nichts wirksamer ist als der Unterricht am lebenden Modell und daß die breiten Massen auf diese Weise am meisten zu fesseln sind."[357]

Dementsprechend sind es nicht die Kinder selbst, die man vorführen will, sondern es ist die Behandlung, mit der man sie in den ersten Monaten angemessen zu pflegen und zu umsorgen hat. Im Zentrum des Ausstellens steht somit eine Praxis. Die Schwestern führen sie aus, den Säuglingen wird sie erteilt.

Im Expositionskontext sind die menschlichen Wesen vor allem Hilfsmittel, die dazu beitragen, eine Ausübung visualisierbar zu machen, die sonst in der Regel im Privaten stattfindet und nun auf der *GeSoLei* Betrachtung erlaubt. Dies wird vermutlich wiederum Rückwirkungen auf die vorgeführte Pflege selbst haben. Das Beobachtetwerden lässt sich vom medizinischen Personal kaum verdrängen. Die Postkarte etwa zeigt, wie eine Schwester beim Wickeln des Kinds ihrem Zuschauer direkt gegenübersteht. Anzunehmen ist, dass die Kontrolle über den Blick anderer zu einer besonders sorgsamen und gewissenhaften Demonstration führt[358]. Auffällig wird demgegenüber, dass die Pflegerinnen auf allen Bildmotiven nie die Augen auf ihre Beobachter wenden, sondern stets nach unten schauen. Die Fotografien geben mit dieser Blickkonstellation vor, authentische Momente der Pflege einzufangen, solche die suggerieren, die Frauen würden sich dabei nicht beobachtet fühlen. Tatsächlich aber geht ein Verlust an Authentizität einher, wenn ein Bekennen zur Ausstellungssituation vollkommen ausgeblendet bleibt.

Stattdessen betreiben die Texte den Aufwand, immer wieder zu betonen, dass die Methoden der Schwestern den Säuglingen gefallen würden. Nicht der erhobene Zeigefinger ist es also, der zu einem allgemein veränderten Bewusstsein in der Pflege beitragen soll, sondern das Beschreiben der Kinder und ihrer Reaktion in der Rhetorik einer regelrechten Hygienepropaganda als „niedliche", „zufriedene" und „gesunde" „Prachtsäuglinge". Das entspricht ganz der Forderung Fraenkels nach der „Volkstümlichkeit in der Darstellung". „Ein Besuch hier," so schreibt es der *Hannoversche Courier*, „ist gewissermaßen Ersatz für einen Säuglingspflegekurs, denn durch die aus Glas bestehenden inneren Wände kann man die Wartung der Kleinen, natürlich besonders das Pudern mit Vasenol, beobachten."[359] Die „richtige Kinderpflege"

357 *Deutsche Allgemeine Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd.

358 Dies weist Ähnlichkeiten zu den Beobachtungssituationen auf, wie sie Abbildung 3.6.6 in der Großwäscherei zeigt.

359 *Hannoverscher Courier.* Artikel abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 16.

bleibt hier nicht abstrakte Beschreibung einer Praxis. Sie wird allerdings auch nicht vom Expositionsbesucher selbst ausgeführt. Die bei vielen Ausstellungskonzeptionen des beginnenden 20. Jahrhunderts ausgerufene Parole „Anschauung und immer wieder Anschauung“[360] zeigt sich am Kinderheim von ihren beiden Seiten: Zum einen wird die Säuglingspflege dem Publikum anschaulich gemacht, zum anderen soll der Lerneffekt jedoch ausschließlich über das Anschauen gelingen.

So sehr das „lebende Modell“ dem förderlich zu sein scheint und Scharen von Besuchern in den Ausstellungspavillon lockt, so hinderlich sind die konkreten Beispiele auch: Einerseits erlauben die Säuglinge in ihrer Empfindlichkeit keine Berührung und können nicht wie die arbeitenden Frauen in der Großwäscherei ohne Glaswände präsentiert werden.[361] Andererseits ist es ihr kindliches Wesen, das viele Ausstellungsbesucher dermaßen fesselt, dass das, was im Grunde vermittelt werden soll, in den Hintergrund gerät: die moderne Säuglingspflege. Ein Ausschnitt aus der Zeitschrift *Gesolei* gibt zu erkennen, wie Berichterstatter und Ausstellungsbesucher auf die Kleinkinder reagieren:

„Und es gibt glückliche Säuglinge, die in natura da sind! Hinter hellen Scheiben, von freundlichen Schwestern fürsorglich betreut, liegen sie in ihren Bettchen und schlafen, oder sie strampeln mit den rosa Beinchen in der Luft und beweisen als wackere Vasenol-Kinder, welche segenreiche Wirkung Vasenol-Wund- und Kinder-Puder haben. Kann man liebenswürdiger für eine Sache werben? – Kann man drastischer zeigen, wie gut eine Sache ist, die die Vasenol-Werke von Dr. Arthur Köpp als Segensgabe jedem Säugling in die Wiege legen? Man kann es. Die kleine Dame, die wirklich sechs Monate alt ist, erwacht. Mit blauen, zufriedenen Äuglein schaut sie in die blitzsaubere Welt und schon ist eine Schwester am Bettchen und wickelt Klein-Hildchen oder auch Harald aus den Windeln, hebt die Beinchen hoch (Vasenol tut Wunder!) und dann geht es an das Anziehen. Hildchen soll fein gemacht werden. Ihr Körperchen strotzt von Wohlgepflegtheit und Gesundheit. Nie haben Journalistenfedern williger zu ihrem Lobe bereit gefunden. Und Hunderte bewundern von draußen das saubere Werk der Natur. Staunen und lernen. Frauen insbesondere finden hier einen Clou der ganzen Gesolei, auch Männer zeigen Sachkunde und schauen gerührt drein. Und all das hat mit ihrem Vasenol die Köppsche Erfindung getan. Die Neugierigen werden nicht alle in diesem Haus. Haben sie es mit Staunen betreten, so verlassen sie es mit Entzücken …“[362]

Sämtliche Besucher lassen sich, gemäß der Zeilen, von der Lebendigkeit des Exponats einnehmen. Selbst wenn das eine Behauptung bleibt, kann man, angeregt von ihr, danach fragen, ob die Ausstellungsmitteilung nicht übertüncht wird von dem Erstaunen, das die Säuglinge hervorrufen – und an dem nicht nur die Exposition selbst, sondern auch die Agenten der Ausstellung, die Schilderungen und Fotos des

360 Vogel, „Die Beteiligung des Deutschen Hygienemuseums an der Gesolei“, S. 450.

361 Nur auf einer Aufnahme werden die Kinder von anderen Menschen als denen des medizinischen Personals berührt. „Besuchszeit“ lautet der Untertitel dieser Fotografie. Woher die Säuglinge stammten und ob es sich dabei um Waisen handelte, ließ sich nach bisheriger Recherche nicht herausfinden. Dass Personen gezielt die Kinder besuchten und es ihnen erlaubt war, sie zu berühren, lässt darauf schließen, dass nicht der Verlust von Angehörigen zur Aufnahme der Säuglinge in das Kinderheim führte. Ein wichtigeres Auswahlkriterium war vermutlich, dass sie der gewünschten Ikonografie entsprachen und einen verhältnismäßig stillen Charakter hatten.

362 *Gesolei*. Artikel abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei“*, S. 13 f.

Katalogs sowie die dort abgedruckten Zeitungsbeiträge, aktiv mitarbeiten; mit Hilfe der Niedlichkeits-, Zufriedenheits- und Sauberkeitsrhetorik, aber vor allem durch die Strategie des Auslassens von Beschreibungen und Bebilderungen von Situationen, die ihr nicht entsprechen.

Kreiert wird mit der Exposition und ihren Medien eine Ausstellungswirklichkeit, die ihre Pointe darin findet, dass sie mit „wirklichen Kindern“ [363] bestückt ist. Zwar präsentiert sich das Gebäude mit seinem Standort, Aufbau, Anstrich, Material und seiner Einrichtung als Werberaum und Ausstellungsarchitektur. Für die Kleinkinder ist sie jedoch tatsächlich ihre Wohnwelt, ihr Lebensraum auf Zeit, zu dem wie die Präsenz der Vasenol-Produkte auch die Anwesenheit fremder Menschen gehört. Die Säuglinge kennen im Gegensatz zu den Pflegerinnen kaum ein Heim, welches sich einer Öffentlichkeit verschließt und damit sind sie die einzigen menschlichen Wesen innerhalb des Glaskastens, die in den Texten beschrieben und in den Bildern gezeigt, ihren Betrachter an- und damit zurückblicken. Ihr scheinbar unausgeprägtes Bewusstsein zur Ausstellungssituation macht sie zum geeigneten Ausstellungsstück.

Die Gesichter jedoch, in welche die Kinder sehen, sind nur kurz präsent. Der Ausstellungsgast, den Fraenkel als einen Wanderer beschrieben hat, setzt seine Bewegung fort, hin zur nächsten Ausstellungshalle, hin zum nächsten Exponat und wird im Kinderheim von einem anderen Besucher abgelöst. Manche Gäste kommen zurück, sogar täglich wie die junge Mutter aus Düsseldorf. Doch bei der Ungleichheit zwischen der Anzahl der Menschen, die gezeigt werden und die, die die Exposition besuchen[364], ist seitens der Kinder und Schwestern wahrscheinlich ein Wiedererkennen kaum möglich – nicht zuletzt, weil die Besucher keine Namensschilder tragen, wie „Hilde“ oder „Harald“. Über diesbezügliche Äußerungen seitens der Pflegerinnen oder Ärzte schweigt sich die Ausstellungspublikation aus.

Es bleibt also im Zusammenspiel von Nähe und Distanz nur bei einer Illusion einer Erreichbarkeit, die nicht allein daher versperrt wird, dass die gläsernen Grenzen Kinder und medizinisches Personal von den Besuchern trennen, sondern, dass es für die menschlichen Exponate kaum eine Möglichkeit gibt, ihrerseits eine Beziehung zu denen aufzubauen, die sie betrachten.

363 *Österreichische Chemiker-Zeitung.* Artikel abgedruckt in Ebd., S. 15.

364 Durchschnittlich besuchten am Tag 47.000 Besucher die *GeSoLei*. Vgl. Jürgen Wiener, „Einführung“, in *Die GeSoLei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre*, hg. von Jürgen Wiener (Köln: Bachem, 2001), S. 8.

Nach fünf Monaten schließt die *GeSoLei* endgültig ihre Tore. Damit entpuppt sich, dass die bisherige Lebenswelt der Säuglinge kein Zuhause ist, sondern tatsächlich mehr ein Heim im Sinne eines temporäreren Obdachs darstellt. Dieses besteht nur kurz und wird nach Schluss der Ausstellung wieder abgerissen.[365] So endet für die Säuglinge ihre Ausstellungswirklichkeit. Es scheint, dass es jener Realität ähnlich ergeht wie der Ausstellungseinrichtung Kinderheim selbst: Sie ist nur im Ephemeren existent.

365 Von der *GeSoLei* blieben Düsseldorf nur vier Dauerbauten von Wilhelm Kreis: der Ehrenhof, das Reichsmuseum, das Planetarium und die Rheinterrasse. Mehr als 100 Sonderbauten wurden wieder entfernt.

Abb. 3.7.1: Collage in *Neues Wohnen – Neues Bauen*, 1927.

3.7 Vom Versuch, das Wohnen zu fotografieren

Die Berliner Wohnungs-Enquête 1901-1920

„Man kann mit einer Wohnung einen Menschen genau so gut töten, wie mit einer Axt!“ H. Zille.

Mit diesem Zitat kommentierte Adolf Behne zwei Abbilder einer Collage (Abb. 3.7.1), mit der er 1927 sein Werk *Neues Wohnen – Neues Bauen* eröffnete. Damit wollte er auf den Notstand in den Behausungen der Mietskasernen aufmerksam machen, in denen das Leben – so zumindest die Behauptung Heinrich Zilles – tödlich sei. Dass hinter dieser Collage mehr als Provokation steckt, belegt die Herkunft der Bilder. Behne fertigte die Aufnahmen nicht selbst an, sondern bediente sich einer Erhebung, die versuchte, den Nachweis zu erbringen, dass das Wohnen in den Mietskasernen gesundheitsschädlich sei: der Wohnungs-Enquête der Berliner Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker von 1901 bis 1920.

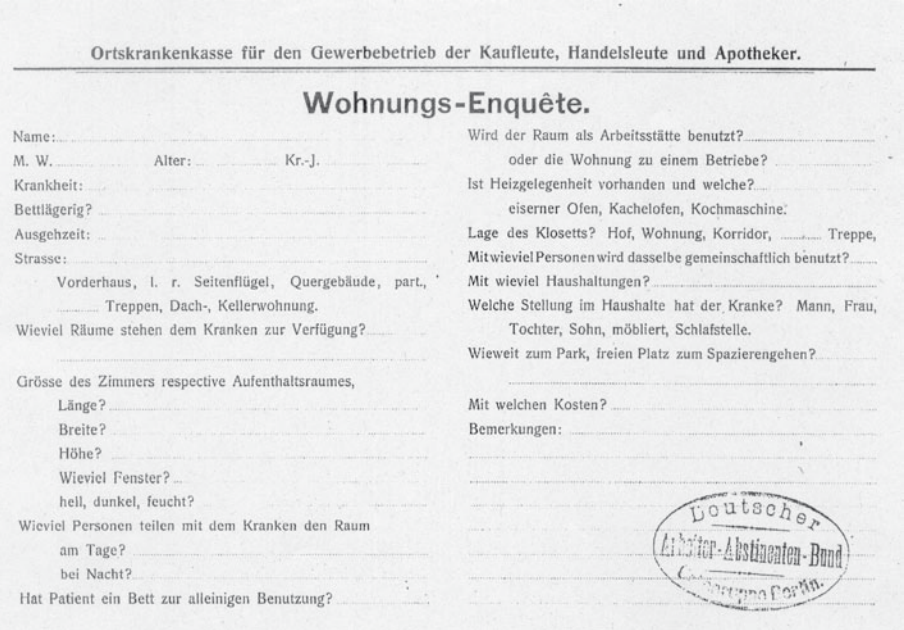
Im selben Jahr als in Darmstadt die Vorstellung eines zukünftigen Wohnens mit Hilfe einer Ausstellung veranschaulicht werden sollte, versuchte man sich an anderer Stelle, ein Bild vom aktuellen Leben in heimischen Wänden zu machen: doch nicht bezogen auf das elitärer Kreise, wie auf der Mathildenhöhe, sondern auf jenes in den Berliner Mietskasernen. Die Erhebung der Kasse ermittelte die häuslichen Zustände ihrer „erwerbsunfähig erkrankten Mitglieder“[366] und interessierte sich somit vor allem für das Wohnen von Kranken respektive für ein Wohnen, das krank machte.

Mangelhafte Wohnverhältnisse hatten bereits die medizinischen Topografien des 18. und 19. Jahrhunderts mit Hilfe von Diagrammen, Tabellen, Beschreibungen und Statistiken untersucht.[367] Dem folgte die Enquête. „Krankenkontrolleure“[368] sammelten mit standardisierten Erhebungsbögen (Abb. 3.7.2) Daten

366 Albert Kohn, *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1902* (Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1903), S. 5.

367 Beispiele für moderne Enquêten und damit Vorläufer der Berliner Erhebung sind etwa Karl Büchers *Wohnungsuntersuchung für Basel* aus dem Jahr 1889, eine 1897 erschienene Flugschrift des Frankfurter Mietervereins über *Das Wohnungselend und seine Abhilfe in Frankfurt a. M.* oder eine statistische Erhebung der katholischen Arbeiterschaft Münchens mit dem Titel *Das Wohnungselend der Minderbemittelten in München 1899*. Die Berliner Wohnungs-Enquête hob sich von diesen Erhebungen in ihrer Dauer, Periodizität und Aktualität deutlich ab. Vgl. Christoph Sachße und Florian Tennstedt, „Krankenversicherung und Wohnungsfrage – Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker“, in *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, hg. von Gesine Asmus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982), S. 288 f.

368 Albert Kohn, *Unsere erste Wohnungs-Enquête* (Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1902), S. 5.



Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker.

Wohnungs-Enquête.

Name:
M. W. Alter: Kr.-J.
Krankheit:
Bettlägerig?
Ausgehzeit:
Strasse:
Vorderhaus, l. r. Seitenflügel, Quergebäude, part., Treppen, Dach-, Kellerwohnung.
Wieviel Räume stehen dem Kranken zur Verfügung?

Grösse des Zimmers respective Aufenthaltsraumes,
Länge?
Breite?
Höhe?
Wieviel Fenster?
hell, dunkel, feucht?
Wieviel Personen teilen mit dem Kranken den Raum
am Tage?
bei Nacht?
Hat Patient ein Bett zur alleinigen Benutzung?

Wird der Raum als Arbeitsstätte benutzt?
oder die Wohnung zu einem Betriebe?
Ist Heizgelegenheit vorhanden und welche?
eiserner Ofen, Kachelofen, Kochmaschine.
Lage des Klosetts? Hof, Wohnung, Korridor, Treppe,
Mitwieviel Personen wird dasselbe gemeinschaftlich benutzt?
Mit wieviel Haushaltungen?
Welche Stellung im Haushalte hat der Kranke? Mann, Frau, Tochter, Sohn, möbliert, Schlafstelle.
Wieweit zum Park, freien Platz zum Spazierengehen?

Mit welchen Kosten?
Bemerkungen:

Deutscher Abstinenten-Bund

Abb. 3.7.2: Erhebungsbogen zur Berliner Wohnungs-Enquête.

zu den Domizilen der Patienten, zu den Krankheiten und zu den Wohnbedingungen: etwa Räume pro Wohnung, Maße und Fenster pro Raum, Personen pro Raum, pro Abort, pro Bett – Untersuchungsgrößen, die sich an jene des statistischen Amts anlehnten und in kommentierten Tabellenwerken zusammengetragen wurden. Durch die gesammelten Informationen kam zum Vorschein, dass die Mehrheit der erkrankten Kassenmitglieder in dunklen, schmutzigen, feuchten und stickigen Räumen lebte, meist ohne eigene Toiletten, Heizungen, ausreichende Lüftungsmöglichkeiten oder Licht, dafür aber mit jeder Menge Ungeziefer, Pilzbefall und üblen Gerüchen. In den engen Domizilen, die teils nur ein Zimmer aufwiesen, waren häufig fünf oder mehr Personen untergebracht; Mitglieder einer Familie und nicht selten zusätzliche Schlafgänger. Oft teilten sich dabei drei Menschen ein Bett.[369] Die Berliner Ortskrankenkasse forderte eine Besserung dieser Zustände, nicht zuletzt, um die eigenen Ausgaben zu senken.

369 Vgl. Gesine Asmus und Hartmut Dießenbacher, „Einleitung", in *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, hg. von Gesine Asmus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982), S. 8; Gesine Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren' – Zu den Photographien der Wohnungs-Enquête.", in *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, hg. von Gesine Asmus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982), S. 33.

Die Verantwortung für die desolaten Verhältnisse sah man nicht allein bei den Bewohnern[370], sondern man gab vor allem anderen Stellen die Schuld. Zur Jahrhundertwende wurde die Wohnungsversorgung dem Markt überlassen. Änderungen vom bisherigen Aufbau der Mietskasernen waren für die Haus- und Grundbesitzer nicht lukrativ. Die Erhebung richtete sich neben den Adressaten aus dem Gesundheitssystem[371] auch an Staat und Kommunen. „Kann durch Enquêten auch das Wohnungselend nicht aus der Welt geschafft werden", hieß es zum Jahr 1902, „so wird durch sie doch die Notwendigkeit eines Reichswohnungsgesetzes bewiesen und die Gemeinden zu Maßnahmen gedrängt."[372] Doch fraglich blieb, ob Texte und Zahlen Reaktionen herbeiführen konnten. Durch die Tabellen war es möglich, die Zustände zu gliedern und zu kategorisieren, doch gerade die Zahlen abstrahierten das Problem. Es verlor damit an Schärfe.[373] 1903 entschied Albert Kohn, Geschäftsführer der Kasse und Herausgeber der Enquête, die statistischen Daten und Fallbeschreibungen um ein Visualisierungsmittel zu erweitern:

„Wenn wir unsrer diesjährigen Arbeit einige Abbildungen beifügen, so geschieht es, weil wir der Ansicht sind, daß dadurch mancherlei besser wiedergegeben werden kann, wie es uns mit der Feder möglich ist, auch dabei haben wir jedoch unterlassen, besonders krasse Fälle zur Darstellung zu bringen. Wir zeigen Aufenthaltsräume, welche, so traurig sie auch beschaffen sind, nicht zu den Seltenheiten gehören, sondern mit geringen Abweichungen häufig festgestellt wurden."[374]

Insgesamt sind in fast 20 Jahren 175 Abbildungen aufgenommen worden. Die Fotografien ähneln einander dabei stark, im Bildmotiv wie in der Bildkomposition. So wenig es um den Einzel- oder Extremfall ging, so sehr nahm man Abstand davon, Nahaufnahmen anzufertigen. Ziel der Enquête war es, einen wissenschaftlich fundierten Beleg für die damals gängige Annahme zu entwickeln, dass ein Zusammenhang zwischen Wohnsituationen und Krankheiten bestehe – und das Bild als Beweis sollte seine

370 Gemäß Kohn führte neben dem finanziellen Druck auch das „besonders dem Proletarier durch die Macht der Gewohnheit häufig" verloren gegangene Gefühl dafür, „in welch' schlechten Wohnverhältnissen er sich befindet" zum Gleichbleiben der Zuständen. Kohn, *Unsere erste Wohnungs-Enquête*, S. 5.

371 So sollten mit der Enquête Ärzte über die Wohnbedingungen der Patienten unterrichtet und damit Überweisungen in Krankenhäuser veranlasst werden. Die Kommunen wollte man zum Bau von weiteren Heilstätten drängen.

372 Kohn, *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1902*, S. 34.

373 Vgl. Sachße und Tennstedt, „Krankenversicherung und Wohnungsfrage", S. 289; Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren'", S. 33. Auch Rudolf Eberstadt zweifelte zur gleichen Zeit, als die Erhebung lief, die Aussagekraft der Zahl an: „Die Statistik kann indes die Vorgänge nur erfassen, insoweit sie unter eine zahlenmäßige Einheit zu bringen sind; dies ist bei dem Wohnungswesen nicht durchweg möglich. Durch die zahlenmäßige Summierung wird häufig gerade die Ungleichheit der Entwicklung, die es zu ermitteln gilt, verwischt. Die abstrakte Einheit der Zahl kann ferner die Verflechtung einer sozialen Erscheinung nicht oder nicht genügend zum Ausdruck bringen, und die notwendige Auslegung mag dann leicht zu Mißverständnissen und Irrtümer führen." Rudolf Eberstadt, *Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage*, 3. umgearb. und erw. Auflage (Jena: Fischer, 1917), S. 164.

374 Aus der Wohnungs-Enquête von 1903 zitiert in Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren'", S. 32.

Überzeugungskraft aus der Monotonie des Gegenstands und der Darstellungsform gewinnen.[375]

So wurde über die Jahre der Versuch unternommen, „das zu schildern, was *ist*, und ein getreues Bild der Wohnverhältnisse ohne tendenziösen Beigeschmack zu geben"[376]. Die Macher der Enquête behaupteten also, dass die Fotografien nicht abgedruckt wurden, um einen Soll-Wert im Wohnen zu generieren, wie in Alexander Kochs Vorbildersammlung der *1000 Ideen*, sondern um einen Ist-Wert zu bestimmen. Doch schon 1903, bei der ersten illustrierten Ausgabe, gab es Anzeichen dafür, dass Kohn und seine Mitarbeiter in den Möglichkeiten des gewählten Mediums Grenzen sahen, „daß die Photographie den düstern Eindruck nicht völlig wiederzugeben vermag, so vorzüglich die Bilder auch gelungen sind"[377]. Diese Skepsis gegenüber der Beweiskraft der Aufnahmen gibt Anlass zu der Frage, inwieweit es ihnen tatsächlich gelingen konnte, die Wohnverhältnisse abzulichten. Ferner mag man sich, im Vergleich zu den Bildern der *1000 Ideen* betrachtet, fragen: War es ihnen, die statt aus dem Genre der imperativen Handbücher aus dem Diskurs des Gesundheitswesens und seiner Datenerhebung stammten, möglich, das Wohnen einzufangen?

Die Bilder, die den Berichten in Kupfertiefdruck-Tafeln angefügt wurden, zeigen verschiedene Ansichten von Mietskasernen, aufgenommen durch die Firma Heinrich Lichte und Co., Berlin. Die äußeren (Abb. 3.7.3) wie inneren Erscheinungen (Abb. 3.7.4-3.7.8) weichen dabei deutlich von solchen Abbildungen ab, wie sie von den Architekturbildbänden oder Wohnratgebern bekannt sind.

Die Fotografien der Enquête sind nicht bereinigt. Viele Häuser sammeln Schutt und Dreck vor und in sich, die auch nicht durch eine Bearbeitung der Aufnahmen entfernt wurden. Unordnungen kennzeichnen die Ausstattungen der meisten Räume.[378] Ursachen dafür sind etwa die nur wenigen Zimmer in den kleinen Wohnungen. Sie tragen zu einem Durcheinander der Gegenstände bei: Auf den Abbildungen finden sich in ein und demselben Raum häufig Küchenutensilien neben Betten, Garderoben, Handwerkszeug oder Nähmaschinen. Ein solches Chaos steht vollkommen den Handbüchern und ihren Ordnungen

375 Vgl. Asmus und Dießenbacher, „Einleitung", S. 7; Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren'", S. 35.
376 Albert Kohn, *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1911* (Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1912), Vorwort.
377 Aus der Wohnung-Enquête von 1903 zitiert in Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren'", S. 32.
378 In vereinzelten Bildern weisen die Zimmer eine auffällige Ordentlichkeit aus. Hier lässt sich vermuten, dass sie vor den Aufnahmen hergerichtet wurden. Es ist allerdings nicht bekannt, ob die Mieter sich tatsächlich auf den Besuch des Fotografen vorbereiten konnten. Vgl. dazu: Ebd., S. 35 und 38.

entgegen. Luden ihre Vorworte zwar eine breite Leserschaft ein, ließen sich die Ratschläge meist doch nur in bürgerlichen Wohnungen umsetzen. Etwa das Inhaltsverzeichnis der *1000 Ideen* macht ersichtlich, dass hier verschiedenen Funktionen verschiedene Örtlichkeiten zugewiesen werden. Es gibt Wohn- und Empfangsräume, Herren- und Damenzimmer, Schlaf- und Ankleideräume, Esszimmer und Küchen. Betrachtet man demgegenüber die Bilder der Enquête, zeigt sich, dass durch die Beengtheit eine solche Aufteilung in den Mietskasernen kaum möglich war. Dies machte auch das Konzept eines überlegten Einrichtens hinfällig. Die Dinge, die man besaß, mussten dorthin, wo für sie Platz war. So wirken viele Zimmer auf den Fotos zugestellt.[379] Und doch deuten die Aufnahmen an einzelnen Stellen darauf hin, dass das Bedürfnis nach einem „schönen Einrichten" bestand. Es zeigen sich Spuren bürgerlicher Wohnkultur[380], die trotz Platzmangels in den Mietskasernen imitiert wurde. Eine Abbildung aus der Ausgabe von 1918 (Abb. 3.7.4) gibt dafür ein Beispiel: Die Tapete ist zwar verrußt und löst sich von den Wänden, die Kleider haben keinen Schrank und es stapeln sich Töpfe und Kessel vor dem Ofen. Trotzdem versucht der Bewohner, seine Umgebung zu schmücken, soweit wie möglich Ordnung in den vollen Raum zu bringen und den wenigen wertvollen Dinge, die er besitzt, einen gesonderten Platz zuzuweisen. Zeugnisse für dieses Bemühen sind etwa die geblümte Tagesdecke auf dem aufgeschüttelten Bett, gerahmte Drucke und Stickmotive an den Wänden und an diese dekorativ gehängte Tassen, alle zur gleichen Seite hin gedreht. Es macht den Eindruck, als versuche die Unterkunft an solchen Stellen, den Bildern geordneten Wohnens zu entsprechen, wie sie aus den Ratgebern und Fotobüchern bekannt sind.

Das Objekt, das am deutlichsten auf das Verlangen nach einer bürgerlichen Lebensart verweist, ist das Buffet. So wenige Möbelstücke die meisten Bewohner auch besitzen, finden sich auf erstaunlich vielen Fotografien solche Schränke, wie sie schon aus der Küche in der Darmstädter Villa in Rosen bekannt sind. Dort ist das Buffet nicht nur Exponat, sondern auch Ausstellungsarchitektur. Tatsächlich verhält es sich im Domizil der Mietskaserne ähnlich. Anders als an den übrigen Ecken des Raums werden die Dinge im Schrank mit den gläsernen Türen nicht gehortet, gestapelt und gestopft. Hier sind sie auf Regalbrettern mit gehäkelten Bordüren überlegt platziert. Hier ist der Ort für das „gute Porzellan", dem Stolz

379 Wenige Bilder zeigen karge Räume, in denen sich kaum Dinge oder Einrichtungsgegenstände finden. Dabei handelt es sich meist um Behausungen im Dachgeschoss oder Keller, in denen die ärmsten Patienten lebten.

380 Vgl. Rosmarie Beier, „Leben in der Mietskaserne – Zum Alltag Berliner Unterschichtenfamilien in den Jahren von 1900 bis 1920", in *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901 - 1920*, hg. von Gesine Asmus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982), S. 256.

Abb. 3.7.3: Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1903.

Abb. 3.7.4: Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1918.

Abb. 3.7.5: Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1911.

Abb. 3.7.6: Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1911.

des Bewohners, auf das er gerne zeigt. Selbst im Wohnen der Mietskaserne ist ein Hang zum Ausstellen angelegt. Diese Fotografie der Enquête dokumentiert damit, dass beides – das Wohnen und das Zeigen – miteinander zusammenhängen; dass Möbel, die für ein Präsentieren angefertigt werden, nicht nur Teil des Expositions-, sondern auch des Wohnraums sind.

Das Buffet agiert somit als Scharnier zwischen den Bildern, die von der Darmstädter Mathildenhöhe oder für die *1000 Ideen* produziert wurden, mit solchen, die man vom Leben in den Mietskasernen ablichtete. Unabhängig von dieser Verbindung weichen die Abbildung in einem Punkt deutlich voneinander ab: Der Bewohner ist in den Berliner Fotografien Teil des Bilds. Wenn also davon gesprochen wird, dass die Ablichtungen der Wohnungs-Enquête nicht bereinigt sind, so schließt dies auch das Wegretuschieren von Personen aus, wie es vor allem in den Architekturbüchern der Moderne üblich war. Die Erhebung, die den Zusammenhang zwischen den Wohnbedingungen und Krankheiten prüfen wollte, bediente sich demzufolge statt nur mit den Räumen und ihren Ausstattungen einer zusätzlichen Untersuchungsgröße: dem Abbild des Menschen. Nun wird ihm, der in den Tabellenwerken „ein Bündel unterschiedlicher statistischer Daten“[381] blieb, ein Gesicht gegeben.

Die Fotografien sind mit dem Erhebungsbogen zu denken. Dieser fragt vor allem nach Zahlen. Zum einen interessiert er sich für solche, die den Raum erfassen lassen: für Maße wie Höhe oder Breite der Zimmer, aber auch für die Anzahl der Fenster. Zum anderen will er erfahren, wie viele Personen sich in den Wohnungen aufhalten. Die Abbildungen reagieren darauf. Sie versuchen die Zimmer möglichst auf eine Weise abzulichten, dass das Gefragte im Bildfeld ist. So befinden sich auf fast allen Fotos die Menschen in den Räumen, in denen sie leben.[382] Sind es besonders viele Personen, sind diese häufig in Reihe aufgestellt (Abb. 3.7.3, 3.7.5). Auf diese Weise wird, dem Erhebungsbogen entsprechend, ein Ordnungsprinzip in die Darstellung eingeführt, das der Vereinfachung der Datensammlung dient: So lassen sich die Menschen besser zählen.

Neben den Fragen, die sich anhand von Zahlen beantworten lassen, schenkt das Formular auch den

381 Vgl. dazu: „Wo Menschen in diesem Zusammenhang vorkommen, ist jeder von ihnen ein Bündel unterschiedlicher statistischer Daten: Träger bestimmter Krankheiten, Bewohner bestimmter Viertel oder Stockwerke, Vorder- oder Hinterhausbewohner, Berliner oder Zugezogener, Angehöriger einer Familie oder Schlafgänger, Mann, Frau oder Kind.“ Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren‘“, S. 33.

382 Auf einem kleinen Teil der Bilder sieht man keine Personen, auf anderen sind nicht alle anwesend, die in den Räumen leben. In solchen Fällen gibt die jeweilige Bildunterschrift nähere Auskunft über die Belegung.

Nutzungen der Räume Beachtung, etwa ob sie als Arbeitsstätte dienen. Wohnen und Arbeiten sind demzufolge zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht gänzlich örtlich voneinander getrennt. Lässt der Bogen nur Platz für ein „Ja" oder „Nein", können die Fotografien einen Nachweis erbringen, welche Tätigkeiten hier verrichtet werden und wie sich die Unterbringung von Wohn- und Arbeitsstätte in ein und demselben Zimmer räumlich gestaltet. Etwa Abbildung 3.7.6 aus dem Jahr 1911 zeigt eine Stube von 5 x 5 m, in der laut Bildunterschrift ein 75jähriger Patient nicht nur eine Handweberei betreibt, sondern auch schläft. Das Foto zeigt, dass der Webstuhl mehr als die Hälfte des Raums und für seinen Besitzer einen besonderen Stellenwert einnimmt. Dieser liegt nicht im Bett, wo er sich als Patient vermuten ließe. Er steht, angelehnt an den Webstuhl mit einem Gesichtsausdruck, den man als stolz bezeichnen könnte. Vor dem Hintergrund, dass mit der Fotografie der Nachweis zwischen dem Zusammenhang seiner Erkrankung und dem Wohnraum erbracht werden soll, wirkt diese Pose befremdlich: Von den Raumverhältnissen gelingt es dem Bild, einiges mitzuteilen, von der Krankheit erzählt es nichts – ähnlich wie bei den meisten anderen Aufnahmen der Enquête. Gerade die unterschiedlichen Mienen der Bewohner – stolz, leidend, neugierig oder teilnahmslos – lassen in ihrer Diversität keine allgemeine Schlussfolgerung darüber zu, welchen Einfluss die Wohnräume auf die Krankheiten haben. Das Abbild des Menschen ist in der Erhebung demzufolge eine Untersuchungsgröße, deren Aussagekraft unsicher bleibt.

In der Bildersammlung von 1911 findet sich neben der Ablichtung des Manns am Webstuhl eine Fotografie (Abb. 3.7.7), aus deren Bildunterschrift das Folgende hervorgeht: „In dieser Küche fertigt die Mutter Knallbonbons, die beiden schulpflichtigen Kinder müssen helfen. Unsere lungenkranke 16jährige Patientin schläft in diesem Raum." Die Darstellung hingegen teilt nichts über die Krankheit mit und sie zeigt auch niemanden, der sich im Zustand des Schlafs befindet. Aufschlussreich ist diese Abbildung indessen, da sie wie das zuvor besprochene Foto darauf verweist, dass die Unterkünfte in den Mietskasernen nicht allein der Freizeit dienen. Beide Aufnahmen vermitteln diesen Fakt auf verschiedene Weise: das eine Bild versucht es durch das In-Szene-Setzen des Bewohners vor seinem Webstuhl, das andere stellt die Beschäftigung in den Mittelpunkt. Von Bedeutung ist diese unterschiedliche Art, die Frage nach dem Raum als Arbeitsstätte zu beantworten, weil damit auch ein anderes Verhalten gegenüber der Aufnahmesituation einhergeht.

Abb. 3.7.7: Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1903.

Während der Mann für die Kamera posiert – sich bewusst zum Bild aufbaut, wie es Roland Barthes in *Die hellen Kammer* beschreibt[383] –, wenden die Frauen am Tisch ihren Blick vom Fotoapparat ab; so als würden sie diesen nicht wahrnehmen. Das Leben in den Unterkünften der Mietskaserne, das will das zweite Bild suggerieren, wird hier in seiner Natürlichkeit eingefangen, als ob der „Ist-Zustand des Wohnens" sich unbemerkt ablichten ließe. Das blonde Mädchen hebt allerdings den Kopf. Es scheint, als blicke sie den Betrachter der Fotografie an. Sie schaut zur Kamera.

Dies ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts kaum verwunderlich, denn solch ein Apparat bedeutete in der alltäglichen Umgebung der Mietskaserne etwas Außergewöhnliches. War zwar in allen Bevölkerungsschichten die Fotografie bekannt, beschränkte sich das Fotografieren meist auf besondere Anlässe wie

383 Vgl. dazu: „Doch sehr oft (zu oft, wie ich finde) wußte ich, daß ich photographiert wurde. Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtete fühle, ist alles anders: ich nehme eine ‚posierende' Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild." Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985), S. 18 f.

zu Gruppenbildern in Schulen, Vereinen oder beim Militär, zu Taufen, Hochzeiten oder Jubiläen. Ob Außenaufnahmen oder solche, die in Ateliers angefertigt wurden, in der Regel sind die Menschen an anderen Plätzen abgelichtet worden, als in den eigenen Wohnungen.[384] Man zeigte sich auch nicht so, wie daheim, sondern machte sich zurecht.[385] Darüber hinaus war die Mietskaserne auch technisch nicht der geeignete Ort, um zu fotografieren. In der Regel waren die Räume so eng und ungünstig geschnitten, dass der Fotograf einen hohen Aufwand und viel Zeit sowie Überlegung aufzubringen hatte, um die Zimmer ins Bild setzen zu können. Häufig mussten die Objektive ausgewechselt und für künstliche Ausleuchtungen gesorgt werden – mit Hilfe von Magnesium, das man in offener Flamme abbrannte[386]; auch im Fall der Abbildung von der häuslichen Knallbonbon-Produktion.

Über das Fotografieren in den Mietskasernen ist bei der Wohnungs-Enquête wenig bekannt. Es kann davon ausgegangen werden, dass zum einen das Einverständnis der Bewohner eingeholt werden musste, da sie der Öffnung ihrer Räume einzuwilligen und in ihrer Funktion als Bildmotiv viel Geduld mitzubringen hatten. Zum anderen zog ein solch aufwändiges Verfahren die Blicke auf sich und weckte Neugier.

In der Aufnahme stellt somit der erhobene Kopf des Kinds gegenüber den anderen Personen nicht nur eine Störung in der Bildkomposition dar. Er lässt auch die Gemachtheit der aufgenommenen Situation erkennen: Der Blick des Mädchens richtet sich nicht an den imaginierten Betrachter der Fotografie; sie interessiert sich für die Apparatur und für das Aufnahmeverfahren, das sich außerhalb des Bildfelds vollzieht. Tatsächlich sind es in allen Abbildungen die Kinder, die die Augen nicht von der Kamera oder der Magnesiumflamme lassen können, obwohl die restliche Familie mit dem gesenkten Köpfen so tut, als sei sie bei ihrer Tätigkeit unbeobachtet.[387] Daher kann man schließen: Eine Anordnung der Menschen, die vorgibt, dass diese das Fotografiert-Werden nicht bemerken, muss eine künstliche sein.

384 Eine Ausnahme dazu stellten die Arbeiten der „Hausphotographen" dar, die wie Vertreter von Gebäude zu Gebäude wanderten, dort ihre Kameras aufbauten, die Bewohner ablichteten und die Abzüge an diejenigen verkauften, die es sich leisten wollten. Vgl. Vetter, *Leere Welt*, S. 12 f.

385 Vgl. Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren'", S. 37.

386 Vgl. dazu die ausführliche Beschreibung der Aufnahmetechniken von Gesine Asmus. Ebd., S. 40 f.

387 Tatsächlich müssen aber auch sie auf den Magnesiumblitz, der Ende des 19. Jahrhunderts als künstliche Lichtquelle eingeführt wurde, reagiert haben – wenn auch dies nicht auf dem Bild zu sehen ist. Peter Geimer schreibt zu dieser Belichtungsmethode: „Das plötzlich aufflammende Licht rief bei den Porträtierten ein physisches Erschrecken hervor, seine Dauer war aber, wie eine zeitgenössische Quelle vermerkt, ‚so kurz, dass eine Reaction während der Belichtung von Seiten des Modells nicht zu befürchten ist'. Das reflexhafte Zusammenzucken der Portätierten ist auf der Aufnahme nicht zu sehen, weil die Zeit der Aufnahme die Zeit des Reflexes unterschreitet." Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2009), S. 121.

Ob nun die Abbildung mit dem Mann vor dem Webstuhl oder die mit den Frauen und Kindern bei der Heimarbeit, beide Aufnahmen legen dar, dass Menschen in ihrem Wohnraum abzulichten noch nicht bedeutet, dass man das Wohnen fotografieren kann.[388] Eine Ursache dafür scheint im Wohnen selbst zu liegen. Wie die Untersuchung gezeigt hat, fällt es schwer, es zu definieren. Doch bei Le Corbusier findet sich ein Versuch einer Beschreibung, die an dieser Stelle weiterhelfen kann:

„In einem Haus schläft man, man wacht auf, man arbeitet, man tut dies und das, man ruht sich aus; man plaudert, man ißt, und schließlich schläft man wieder ein."[389]

Im Wohnen sind demzufolge Handlungen angelegt, die Raum und Zeit verbrauchen. Demgegenüber steht die Fotografie. Ihr gelingt es immer nur, einen still gestellten Moment und einen Ausschnitt des Raums einzufangen. Dadurch ergibt sich ein anderes Zeitregime: ein Augenblick, der nur ganz kurz in einer zeitlichen Abfolge existiert, geht nicht vorüber, wird nicht von anderen abgelöst. Daraus resultiert ein „visuelles Anhalten der Zeit"[390]. Mit dieser Form der Fixierung und Verwahrung geht gemäß Roland Barthes jedoch ein Verlust der Lebendigkeit einher. Eine Fotografie, die das Leben im Zuhause einfangen möchte, wäre für ihn vielmehr ein „Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will"[391].

So ist im Grunde das fotografische Verfahren gar nicht dazu geeignet, das Wohnen zu veranschaulichen. In den Bildern der Wohnungs-Enquête, auf denen die Personen still sitzend oder stehend zwischen den Möbeln platziert sind, wird das auch nicht versucht. Doch da gibt es noch die vielen anderen Aufnahmen, die zeigen wollen, dass Menschen Tätigkeiten verüben.

Wohnen besteht aus einer Gesamtheit aus verschiedenen Aktivitäten, die sich nicht voneinander isolieren lassen. „Wohnen ist vermischtes Tun"[392]. So macht Le Corbusier deutlich: Zum zweckorientierten Handeln treten Unvorhersehbares, Nebensächliches, Zufälliges, Unnützes und Belangloses hinzu – und dies geschieht nicht zwangsläufig systematisch getrennt, sondern oft nebenher oder gleichzeitig.

388 Vgl. dazu: „Diese diskreten Inszenierungen, in denen sich die Menschen unbeobachtet zu geben versuchen, haben etwas Unwirkliches in bezug auf die Aufnahmesituation. Die Bilder dagegen auf denen die Menschen sich offensichtlich zu dieser Situation verhalten – posieren, lächeln oder ins Licht blinzeln –, haben etwas Unwirkliches in bezug auf die umgebene alltägliche Wohnungsmisere. Wir müssen uns klar machen, daß es unter den gegebenen Umständen gar nicht möglich war, Alltagsverhalten unverstellt ins Bild zu bringen." Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren'", 39.

389 Le Corbusier, „Die Innenausstattung unserer Häuser am Weißenhof", in *Innenräume*, hg. von Deutscher Werkbund (Stuttgart: Wedekind, 1928), S. 122.

390 Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 114.

391 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 103.

392 Häußermann und Siebel, *Soziologie des Wohnens*, S. 141.

Das trifft insbesondere für das Leben in den Mietskasernen zu. Die Beengtheit komprimiert die Aktivitäten, die Le Corbusier im Haus beschreibt, auf eine Wohnung, häufig auch nur auf einen Raum und – nicht zuletzt, da ein einzelnes Zimmer so viele Menschen beherbergt – oft auch auf die gleiche Zeit. Etwa Abbildung 3.7.8 zeigt, wie die Mutter näht und der Vater liest. Doch wie es Lessing in seinem *Laokoon* schildert, ist es nur ein ausgesuchter Moment, mit dem das Bild versuchen kann, diese Handlungen vorstellbar zu machen. Sicherlich lässt sich imaginieren, wie der Mann von Seite zu Seite blättert und die Frau den Stoff bearbeitet. Die vielen anderen Aktivitäten des Wohnens können in ihrer Folge damit aber nicht veranschaulicht werden. Der Zusammenhang wird hingegen gerade durch die Aufnahme nur eines Moments vielmehr aufgelöst und es entsteht durch sie etwas, für dessen Beschreibung Peter Geimer den Begriff des „Anti-Laokoon" wählt: Der Betrachter kann sich mit der Fotografie kaum vorstellen, was davor oder danach passiert war oder passieren wird. Die Aufnahme stellt den Moment befremdlich auf Dauer.[393]

So war jeder Augenblick aus den vielen, die man bei der Enquête von den kontinuierlichen Handlungen des Wohnens ablichtete, einer Auswahl unterworfen: Welche Tätigkeiten sollten ins Bild gesetzt und welche ausgespart werden? Schon allein die technischen Bedingungen führten zu einem Ausschlussverfahren. Fotografiert wurde aufgrund der Lichtverhältnisse ausschließlich tagsüber. Den Zyklus von Tag und Nacht, der sich bei der Beschreibung des Wohnens bei Le Corbusier andeutet, lässt sich über die Bilderfolge hinweg kaum vorstellen. (Ein-)Schlafen und Aufwachen werden damit nicht zum Motiv. Dies ist verwunderlich, wenn man bedenkt, dass das Bett in der Überzahl der Fotos präsent ist, der Erhebungsbogen nach diesem Möbelstück und seiner Belegung fragt und die Bildunterschriften häufig darüber Auskunft geben. Tatsächlich liegen in manchen Betten auch Menschen. Doch wie die Kinder in Abbildung 3.7.8 haben die meisten von ihnen nicht die Augen geschlossen – was vermutlich auch auf die Unruhe des Aufnahmeverfahrens zurückzuführen ist. Ebenso wenig zeigen die Fotografien die anderen Handlungen, die Le Corbusier in seinem Zitat anspricht: Auf keiner wird gegessen oder gesprochen. Demgemäß ist auch nicht der Versuch gewagt worden, die nur schwer zu veranschaulichen Belanglosigkeiten zu visualisieren.

393 Vgl. Geimers Kapitel „Anti-Laokoon. Theorien der Momentaufnahme", in Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 116-124.

Abb. 3.7.8: Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1905.

Betrachtet man die 175 Fotografien in ihrer Gesamtheit[394], wird ersichtlich, dass man von allen Aktivitäten, die sich als Teilbereiche des Wohnens darstellen lassen, fast ausschließlich das Arbeiten bebildert hat.[395] Die endlosen Stoffbahnen oder die sich stapelnden Kisten für die Knallbonbons geben zu erkennen, dass es sich dabei nicht um Hausarbeit handelt. Tatsächlichen zeigen auch die anderen Bilder vor allem Beschäftigungen des Erwerbs und sparen die Aufgaben des Haushalts weitestgehend aus. Die Zimmer der Enquête werden somit mehr in ihrer Rolle als Arbeitsstätten und weniger als Wohnräume präsentiert. Das Wohnen wird in seiner Vielseitigkeit auf das Arbeiten reduziert und seine individuellen Züge vernachlässigt. Auch dies trägt dazu bei, dass alle Fotografien einander gleichen. Die Ähnlichkeit der Aufnahmen mag dem Versuch dienen, einen Nachweis für die allgemein vorherrschenden, desolaten Zustände in den Mietskasernen zu entwickeln. Sie ist aber nicht förderlich, um sich ein Bild vom Wohnen dort zu machen.

394 Vollständig gesammelt sind die Fotografien im Abbildungsteil von Gesine Asmus, Hrsg., *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982).

395 Abweichen tun davon nur wenige Aufnahmen. Dort lesen die Personen, auf einem Foto wird gekocht.

Neben dem Unvermögen das Wohnen abzulichten, können die Bilder auch nur schwer wiedergeben, was es bedeuten musste, sich in diesen Räumen dauerhaft aufzuhalten. Seine noch offen gehaltene Skepsis über die Darstellbarkeit des Fotos, die Kohn schon 1903 geäußert hatte, konkretisierte er gegen Ende der Erhebung. 1918 hielt er fest:

„So erschütternd diese Aufnahmen auf manche der Betrachter, besonders auf diejenigen wirken mögen, die das Berliner Mieterelend nicht aus eigenem Augenschein kennen oder die von der Mietskaserne nur Vorderhäuser der eleganten Wohnviertel betreten haben, ein getreuer Eindruck der tatsächlichen herrschenden Zustände ist auch durch die Photographie nicht zu geben. Manche der Aufnahmen konnten nur mit Zuhilfenahme von Blitzlicht bewirkt werden, wodurch die Räume hell, ja freundlich erscheinen, obwohl sie in Wirklichkeit düster, teilweise stockfinster sind, und häufig genug nie Strahlen der Sonne empfangen, vielmehr durch den engen Hof oder den Treppenflur trübseliges Tageslicht erhalten. Der Photograph vermag mit seiner Kunst nur einen schwachen Begriff der Feuchtigkeit an Decken, Wänden und Fußböden und des Schmutzes zu geben, der in den Elendswohnungen kaum zu vermeiden ist, und gar nicht kann dargestellt werden die verpestete Luft, die so oft die Begleiterscheinung des Elends ist.“[396]

Die Schwarz-Weiß-Fotografie kann nur das von den Domizilen einfangen, was für das Auge wahrnehmbar ist, vermag es aber nicht, die übrigen Sinne anzusprechen. Zudem verzerren sich die Zustände durch die technischen Hilfsmittel, die nötig sind, um die Räume ins Bild zu setzen. Der Fotografie gelingt es nur bedingt, ihre Belegaufgabe zu erfüllen.

Tatsächlich konnte über die Berliner Wohnungs-Enquête und über andere ähnliche Erhebungen nicht der Nachweis erbracht werden, dass ein Zusammenhang zwischen den Wohnungen und Krankheiten bestand. Der Zustand wurde zwar faktenreich beschrieben und bebildert, eine kausale Analyse und eine Ursachenerklärung blieben jedoch aus.[397] Trotz der teils sehr ausdifferenzierten Untersuchungsmethoden war es nicht möglich, „einzelne bedingende Faktoren zu isolieren und als ausschlaggebend anzuerkennen. Das Armen- und Arbeiterelend lässt sich schlecht ‚in Maß, Zahl und Gewicht‘ aufteilen und vom jeweiligen biographischen Zyklus lösen“[398]. Zur 43. Jahresversammlung des Deutschen Vereins für öffentliche Gesundheitspflege trat 1922 Resignation ein, was den wissenschaftlichen Beweis der empfundenen Beziehung von Wohnungen und Krankheiten betraf. Aber ebenso wenig ließ sich belegen, dass kein Zusammenhang zwischen der Gesundheit und den Wohnverhältnissen bestand.[399]

396 Aus der Wohnung-Enquête von 1918 zitiert in Asmus, „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren‘“, S. 36.
397 Vgl. Hartmut Dießenbacher und Gesine Asmus, „Soziale Umbrüche und sozialpolitische Antworten – Entwicklungslinien vom 19. ins frühe 20. Jahrhundert“, in *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901 - 1920* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982), S. 27.
398 Sachße und Tennstedt, „Krankenversicherung und Wohnungsfrage“, S. 283.
399 Vgl. Ebd., S. 283 f.

Konnten die Bilder der Wohnungs-Enquête keinen Beweis erbringen, machten sie dennoch die schlechten Zustände in den Mietskasernen sichtbar. Dies war der Grund, warum ihre Bilder mehrfach im Zeigediskurs des Kampfs für ein „besseres Wohnen" auftauchten und Anderen als Beleg ihrer Argumentation dienten: Sei es in Lehrbüchern, wie im *Handwörterbuch der sozialen Hygiene* von Alfred Grotjahn und Ignaz Kaup aus dem Jahr 1912 oder sei es in Expositionen, etwa auf der *Internationalen Hygiene-Ausstellung* in Dresden von 1910. Auch der Erhebungsbogen kam in den Umlauf. 1906 wurde zur Wohnungs-Enquete in Breslau nahezu eine identische Fassung gebraucht[400] und auch das Wohnungsamt, das die Stadt Berlin am 1. Oktober 1913 einrichtete, übernahm diesen.

Auch noch 1927, als die Berliner Enquête längst abgeschlossen war, traten ihre Bilder in Erscheinung. Adolf Behne nutzte zwei von ihnen aus dem letzten veröffentlichten Jahrgang und führte sie in seiner Collage mit dem Kommentar Heinrich Zilles zusammen. Trotz der sieben Jahre, die inzwischen vergangen waren, hatten die Fotos für ihn nicht an Aktualität verloren. So nahm er die Bilder von den Wohnungen der Kranken, um zu veranschaulichen, dass sich das Wohnen noch in seiner Gegenwart in einem Zustand befand, den man als kränklich bezeichnen könnte. Veränderungen im Bewusstsein zum Leben daheim und in der Architektur erklärte er als Maßnahmen, um diesen zu beheben. Er forderte ein *Neues Wohnen – Neues Bauen*.

400 Diese Erhebung blieb die einzige, die sich neben der Berliner Enquête auch der Methodik der illustrativen Fotografie bediente. Anders aber als bei den Berliner Darstellungen wurden dabei die Fotografien mit grafischen Ornamentrahmen versehen. Solche Verschönerungsmaßnahmen in der Publikation standen dem Bild entgegen, das der Text von den Mietskasernen produzieren wollte: „Diese Denkschrift und Enquete unseres Breslauer Ortskrankenkassen-Verbandes soll zu einem tiefen Nachdenken über die Beseitigung der bisher bestrittenen mörderischen Wohnungszustände führen. Das Wort ‚mörderisch' ist in der Tat die einzig richtige Bezeichnung […]" Arthur Bergmann, *Denkschrift zur ersten Wohnungs-Enquête der Orts-Krankenkassen in Breslau* (Breslau: Verlag des Verbandes der Orts-, Betriebs- (Fabrik-) Krankenkassen in Breslau, 1906), S. 53.

4.

Das Alte und das Andere

Die Methodik des Zeigens als Akt der
An- und Abgrenzung

4.1 Wohnen von früher, Wohnen von woanders

Abgrenzungsfolien für das Neue Wohnen

Wohnen ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer Unsicherheit verbunden, ihm scheint seine Selbstverständlichkeit abhanden gekommen zu sein. Symptome dieses Verlusts stellen die aufkommende Industrie an Ratgeberliteratur, an Bilder- und Warenbüchern oder anderen anleitenden Schriften, genauso wie die Bau-Ausstellungen dar. Ob in Darmstadt oder in den Expositionen der 1920er und 1930er Jahre, in nuce war es dabei immer dieselbe Methode: Wohnhäuser wurden aufgebaut, eingerichtet und ausgestellt. Derart komprimiert dargelegt, wird ersichtlich, dass zwar die Bau-Ausstellung eine Neuerung in der sich ausdifferenzierenden Expositionslandschaft um 1900 bedeutete, ihre Praktik aber keinesfalls sonderlich innovativ war. Schon 1851 hatte man etwa ein Nomadenzelt mit Kunsthandwerk und Gebrauchsgegenständen in der tunesischen Abteilung der Londoner Weltausstellung präsentiert und 1891 war in Stockholm das erste Freilichtmuseum eröffnet worden, in dem Wohnhäuser vergangener Zeiten in Verbindung mit Einrichtungen vorgeführt wurden. Vor den Bau-Ausstellungen existierten also bereits andere Modelle des Zeigens vom Wohnen.[401] Im Gegensatz zu den Expositionen in Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien war es hier nicht um das Voraugenstellen eines Neuen Wohnens gegangen, sondern vielmehr um das der Vergangenheit oder der Fremde. Bevor man also die Optimierung des eigenen Lebens zum Expositionsthema machte, hatte man ein anderes gezeigt. Dies war ein erster Schritt gewesen, um der Unsicherheit im Wohnen zu begegnen. Denn viel einfacher ist es doch immer zu sagen, was etwas nicht ist, als was etwas ist.

Dieses Vorführen eines Unterschieds zum Eigenen ist kaum verwunderlich, wenn man sich nochmals vor Augen führt, dass das Wohnen in den damaligen Publikationen als Kulturtechnik beschrieben wurde, die es zu erlernen galt. „Jede Kultur beginnt mit der Einführung von Unterscheidungen: innen/außen, rein/unrein, heilig/profan, Sprache/Sprachlosigkeit, Signal/Rauschen. Ihre weltstiftende Kraft ist der Grund dafür, dass wir die Kultur, in der wir leben, als Wirklichkeit erleben und oft genug als die

401 Unter einem solchen Blickwinkel werden Völkerschauen und Freilichtmuseum in der Literatur jedoch selten behandelt. So ist diese Untersuchung nicht daran interessiert, die beide Expositionsformen ausschließlich vor der Folie einer Kolonial- oder Agrargeschichte zu ergründen, sondern stattdessen zu beobachten, wie an solchen Orten das Wohnen in den Ausstellungsfokus gerückt wurde.

natürliche Ordnung der Dinge."[402] Um sich der eigenen Kultur und darin der Kulturtechnik des Wohnens bewusst werden zu können, musste man sich die Unterschiede zu anderen vor Augen führen. Denn die Einführung von Unterscheidung ist ein Akt, der Ordnung erzeugen soll[403]; eine dringende Notwendigkeit, will man versuchen, sich von einer Unsicherheit zu lösen.

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts waren Orte, die eine Visualisierungsfunktion der Unterscheidung zu erfüllen hatten. Hier sollten beide Praktiken, das Vorführen des Exotischen wie das des Vergangenen, zusammenkommen. Dort, wo auf engstem Raum neueste Erkenntnisse und Erzeugnisse aus Politik und Wissenschaft, Wirtschaft und Technik, Bildung, Kunst und Unterhaltung präsentiert wurden, wo die teilnehmenden Nationen ihre Leistungsfähigkeit auf verschiedenen Ebenen demonstrierten und sich die industriellen Länder im friedlichen Wettkampf positionierten, waren die ethnografischen Dörfer und historischen Bauernstuben unentbehrliche Ausstellungskomponenten. Denn sie dienten nicht nur zwischen der gigantischen Anzahl von Präsentationsgegenständen aus den verschiedensten Wissensgebieten als „notwendige Unterbrechung des fachlichen Programms"[404], als Räume der Zerstreuung, der Unterhaltung und des Eskapismus. Sie waren darüber hinaus Instrumente nationaler Selbstdarstellung: Neben den Länderpavillons, errichtet mit Hilfe regionaltypischer Ikonografie und Architektur, sollte anhand der Darstellung der Historie und der kolonialen Expansion das Bild einer Nation konstruiert werden. Dies stellte das Gegenstück zur Präsentation des Fortschritts dar. Mit solchen Abgrenzungsfolien und Kontrastmitteln, der Rückschau in eine agrarische Vorzeit oder der Vorführung außereuropäischer, als rückständig gekennzeichneter Völker, war das Ziel verbunden, die aktuelle, eigene Entwicklungs- und Kulturstufe deutlicher hervortreten zu lassen.[405] Doch nicht nur mit temporären Nachbauten wie dem Nomadenzelt in London von 1851 oder dem Schweizer Dorf[406] in Paris von 1900 galt es den Besucher dabei zu helfen, sich der Illusion hinzugeben, sich an einen anderen Ort oder eine andere Zeit zu begeben. Auch die Demonstrationen fremder, vorindustrieller oder vergangener

402 Bernhard Siegert, „Kulturtechnik", in *Einführung in die Kulturwissenschaft*, hg. von Harun Maye und Leander Scholz (München [u.a.]: Fink, 2011), S. 100.

403 Vgl. Ebd., S. 106.

404 Paul Apostol und Georg Malkowsky, *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild* (Berlin: Kirchhoff, 1900), S. 174.

405 Vgl. te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 80 f.

406 In „La Suisse en miniature" wurde mit Hilfe von 75 Gebäuden auf einem 2.100 m² großen Gelände die Schweiz an die Seine versetzt. Bei der Inszenierung des Ländlichen war mehr als nur eine gelungene Ausstellungsarchitektur vonnöten. In der künstlichen Alpenlandschaft und ihren Bauten wurden landestypische Arbeiten, Traditionen und Gebräuche verrichtet, Alphörner gespielt und den Besuchern Bergmilch verkauft.

Lebenspraktiken waren Teil dieser Vorstellung.

Damit sich die Besucher der Expositionen in die fremden Lebenswelten eindenken, gar versetzt fühlen konnten, war zunächst eine andere Art der Versetzung vonnöten. Es galt, Architekturen ferner Orte nach London, Paris oder Chicago zu bringen. So errichtete man in den Ausstellungsorten etwa Eingeborenendörfer aus dem Senegal oder dem Kongo. Menschen wurden dabei genauso importiert wie ihre Wohnstätten, meist einfache Hütten mit Strohdächern. So sollten sie und ihr Leben verschifft und in den Großstädten der industriellen Welt gezeigt werden: beim Maisstampfen, Kochen oder Tanzen. Unter der Markierung des Primitiven wurden wie die Behausungen ihre Kulturtechniken präsentiert; reduziert auf die immer wieder gleichen Abläufe. Den Zustand der Wohnstätten setzte man in den Darstellungen mit den Lebenspraktiken gleich. Etwa zur Pariser Weltausstellung von 1887 errichtete Charles Garnier am Fuße des Eifelturms die Abteilung *L´habitation humaine*, eine gebaute Lektion Architekturgeschichte, unter der Maxime: „Sage mir, was für ein Haus du bewohnst, wie du dein privates Leben eingerichtet hast und ich sage dir, welche Sitten du pflegst, wie es um deine geistige Entwicklung steht und welchen Rang du in der menschlichen Gesellschaft einnimmst."[407] Mit Aufbauten wie diesen sollte der Versuch unternommen werden, die Stadien der Geschichte des Menschen und seiner Behausung zu visualisieren.
Mit Hilfe von Abgrenzungsfolien wie den vermeintlich importierten, doch vielmehr konstruierten zentral-afrikanischen Eingeborenendörfern – aber auch nachempfundenen Wohn-Arealen anderer exotischer Regionen wie Indonesien und Städte wie Tunis oder Kairo –, galt es für die ausstellenden Industrienationen, sich des eigenen Entwicklungsstands zu vergewissern.[408] An dem Fremden und seiner Lebenswelt sollte der Zuschauer erfassen, woraus er selbst hervorgegangen war.[409] Dabei wurden auf Weltausstellungen nicht selten verschiedene Volksgruppen nebeneinander platziert, die weit voneinander entfernt lebten. An einem einzigen Ort sind damit mehrere Räume zusammengelegt worden – was

407 Zitiert nach Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung: Die Weltausstellung von Paris 1889* (Berlin: Insel-Verlag, 2010), S. 138. Wyss beschreibt die Abteilung in dieser Veröffentlichung ausführlich, vgl. S. 138–169.
408 Vgl. te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 81.
409 Vgl. dazu: „Der Wilde war das lebende Fossil einer anthropologischen Vergangenheit, die zu überwinden war." Wyss, *Bilder von der Globalisierung*, S. 80.

dort entstand, war eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults.[410] Dies erzeugte einerseits den Eindruck des Zusammenwachsens der Welt. Zum anderen steigerte die Platzierung eines Exoten neben dem nächsten die Andersartigkeit. Die geballte Fremdheit sollte beim Ausstellungsbesucher die Fähigkeit fördern, in sich den im Fortschritt lebenden Menschen zu erkennen und sich von dem Anderen zu distanzieren.[411] Die Weltausstellungen mit ihren Völkerschauen waren identitätsstiftendende Orte, die der Sichtbarmachung von Ab- wie Angrenzung und nicht zuletzt der Rechtfertigung der europäischen Kolonialpolitik dienten.

Zur gängigen Praxis gehörte es, die präsentierten Wohnstätten möglichst vollständig auszustatten und ebenfalls Tiere und Gerätschaften mit den Menschen und ihren Behausungen zu zeigen. Auch auf den Vergnügungsparks, zoologischen Gärten oder völkerkundlichen Museen zogen die Schauen fremder Kulturen besonders dann viele Besucher an, wenn sie, wie bei Carl Hagenbecks Präsentationen, mit einer Ganzheitlichkeit warben. Er ließ dafür ganze Biotope, Savannen oder Eislandschaften nachgestalten. So populär dies wurde, so umstritten war es auch. Die angekündigte Authentizität zweifelten damals etwa Archäologen, Ethnologen oder Anthropologen an: besonders, weil diese künstlich erzeugten Milieus sich nicht an den tatsächlichen orientierten, sondern sich einem Publikumsgeschmack anpassten, um einen kommerziellen Erfolg zu erzielen. Dieser basierte auf der „Aktivierung vorhandener Klischeebilder, der Berücksichtigung der Lebenswelt des Publikums und der Präsentation von etwas Neuem“[412]. Erst wenn die dargestellten „Wilden“ und ihr Wohnen den bekannten Schablonen glichen, erkannten die Zuschauer es als „echt“ und „authentisch“ an. Jeder Präsentation ging damit zunächst eine Auswahl voraus. Die ausgestellten Völker mussten fremd und doch vertraut sein, eine andere Welt darstellen und trotzdem ins eigene Weltbild passen. Gezeigt wurde nur bedingt, was das Wohnen in den fremden Sphären

410 Vgl. dazu: Foucault, „Andere Räume“, S. 42. Heterotopien sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“. Ebd., S. 39.

411 Wyss schreibt über den Ausstellungsbesucher und dessen Eindrücke beim Gang durch die Exposition von 1889: „Der Expo-Besucher ist ein solipsistisches Sinneswesen in Bewegung, das simultan das Couscous aus Algerien schmecken, den Fellmantel des Lappländers betasten, indische Gongs hören, das Ozon einer elektrischen Entladung riechen und Samoanerinnen tanzen sehen kann. Die Weltausstellung bildet den utopischen Vorschein einer Welt jenseits der riesigen Distanzen, die den Erdball geografisch voller natürlicher Hindernisse erscheinen lassen. Die Abschaffung der physischen Distanz bringt also zunächst keine Nähe, sondern verdichtet die unmittelbare Wahrnehmung von Fremdheit.“ Wyss, *Bilder von der Globalisierung*, S. 43.

412 Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940* (Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag, 2005), S. 14.

bedeutete, sondern das, was sich das Publikum darunter vorstellte und was es unterhielt. So wurden manche Volksstämme etwa mit Requisiten aus anderen ethnografischen Gebieten versehen, um dem europäischen Bild des „Wilden" zu entsprechen. Und nach Schluss der Exposition kam auch diese Vorstellung zu einem Ende, die Ausstellungsarchitekturen wurden ab- und in der Regel woanders für eine ebenso begrenzte Zeit wieder aufgebaut. Die „Wohngemeinschaften", die sich nur sehr begrenzt freiwillig oder gar natürlich aus Menschen, Tieren, Hütten und künstlich gestalteten Umgebungen aus Gips, Holz und Pappmaché zusammensetzten, zogen weiter. Dieses Wohnen für ein Ausstellen wurde in einer anderen Stadt fortgeführt.

Neben dem Exotischen nahm man auf Weltausstellungen das Vergangene zur Hilfe, um dem Publikum die eigene Entwicklungsstufe und darüber hinaus die nationale Geschichte bewusst zu machen. Im Zuge dessen ist das Stubenprinzip entwickelt worden. Die Besonderheit dieses Ausstellungsinstrumentariums liegt in der inszenatorischen Verbindung von Exponaten mit einer korrespondierenden Raumsituation.[413] Ein Beispiel hierfür wurde etwa 1878 auf der Pariser Schau von den Niederlanden gegeben: Man präsentierte eine vollständig eingerichtete, isolierte und vor allem betretbare Bauernstube aus Hindeloopen. „Die Wandtäfelung mit eingelassenem Alkoven, der das hohe Federbett enthält, der tellernbesetzte Kamin, die bemalten Fichtenmöbel, die gestickten Handtücher – Alles ist echt und in seiner Gesammtheit von malerischem Reiz."[414], so beschrieb es Julius Lessing in einem Bericht seines Besuchs. Tatsächlich ließ er sich dabei aber von der Ausstellungsarchitektur blenden. Denn Decken, Wände und Fliesen waren aus bemalter Pappe und die Einrichtungsgegenstände sind nicht aus einem „Originalzimmer" entnommen, sondern aus verschiedenen Behausungen kombiniert worden. Was an diesen Zeilen nichtsdestotrotz aufschlussreich bleibt, ist, dass die Bauernstube mit der Malerei verglichen wird. Bezieht sich dies vor allem auf den pittoresken Charakter der Zusammenstellung, lässt sich das Gleichnis auf eine zusätzliche Ebene bringen: Es konnte beim Besucher der Eindruck entstehen, als stünde er vor, respektive in einem Bild mit Motiven, wie er sie schon von Gemälden aus Galerien oder bürgerlichen Haushalten seiner Zeit

413 Vgl. Martin Wörner, *Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851 - 1900* (Münster [u.a.]: Waxmann, 1999), S. 246.
414 Julius Lessing zitiert in Ebd., S. 247.

Abb. 4.1.1: Gemälde von Amalia Lindegren, 1858.

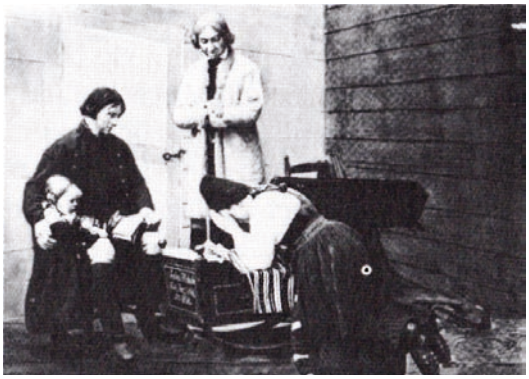


Abb. 4.1.2: Tableau in Philadephia, *Todesbett eines kleinen Mädchens,* 1876.

kannte – von der volkstümlichen Genremalerei. Tatsächlich war sie, die im 19. Jahrhundert maßgeblich neben der nationalromantischen Literatur zur Konstruktion des nationalen Bewusstseins beitrug, Inspirationsquelle und Vorlage bei der Zusammenstellung solcher Bauernzimmer. Nicht selten basierten diese Ausstellungsräume direkt auf Gemälden (Abb. 4.1.1 und 4.1.2).[415] Waren letztere abgeschlossene Kompositionen, konnte der Expositionsbesucher nun in die dargestellten Zimmer hineingehen und sich zu den präsentierten Dingen, aber auch zu Figuren hinzustellen. Denn Teil der genrehaften Bilder, wie sie Ausstellungsräume wie die Hindeloopen-Stube imitierten, waren Gruppierungen von Menschen in Alltagszenen. Die Ausstellungsmacher der Zimmer nahmen sich dieser zentralen Elemente der Gemälde an, indem sie Puppen in die Arrangements setzten. Damit versuchten sie eine Narration in die Räume zu bringen und verwoben in den szenischen Tableaus Verfahren der Malerei mit denen anderer Künste. Sophus Müller, Archäologe und von 1892 bis 1921 Direktor des *Dänischen Nationalmuseums*, beschrieb diese Praktik wie folgt:

„Die Interieur-Manier möchte die Wirklichkeit so darstellen, wie es auch die Theaterkunst auch tut, wie es mit Gemälden oder der Dichtkunst geschieht. Es ist eine eigene Art, die mit allen Mitteln der Bilderkunst, sowohl der szenischen, der malerischen und der skulpturellen wirkt."[416]

Die Präsentation des Wohnens orientierte sich demzufolge beim Stubenprinzip vor allem an Bühne und bildender Kunst und gewann damit ästhetisierende wie künstliche Komponenten. So schob sich, obwohl

415 Vgl. Ebd., S. 250 f.
416 Sophus Müller zitiert in Ebd., S. 259.

der Betrachter gewissermaßen im Bild stand, eine Distanz zwischen ihn und das Gezeigte. Tatsächlich war eine Teilhabe und Interaktion in diesem Arrangement aus stillgestellten Einrichtungsgegenständen und Puppen nicht möglich. Dies lässt wiederum an Michel Foucaults Ausführung zu den Heterotopien denken. In seinem Text *Andere Räume* führt er am Beispiel der Kammern in den großen Pachthöfen Brasliens mit dem übernachtenden Reisenden die Figur des „Vorbeigängers" ein. Dieser schläft zwar nahe der dort lebenden Familie, ist jedoch durch die architektonische Anordnung von ihr abgeschlossen. Seine temporäre Schlafstelle hat keine Verbindung zu den Räumen der Familie. Hinsichtlich solcher Orte notiert Foucault: „Jeder kann diese heterotopischen Plätze betreten, aber in Wahrheit ist es nur eine Illusion: man glaubt einzutreten und ist damit ausgeschlossen."[417] Ebenso ist ein Zimmer wie die Hindeloopen-Stube in Paris exemplarisch dafür, was Foucault in dem Zitat beschreibt. Auch dort bleibt der Besucher lediglich ein „Vorbeigänger".

Zu betonen ist nicht zuletzt, dass man mit einem derartigen Zimmer auf der Weltausstellung den Schauplatz eines Wohnens zeigte, das an diesem Ort so nicht stattgefunden haben konnte. Denn die Stube stand ja nicht in Hindeloopen, sondern wurde nach Paris versetzt. Selbst in den Niederlanden hatte sie, so wie man sie präsentierte, nie existiert. Denn bei der Zusammenstellung kam es mehr auf ein malerisches Ensemble unterschiedlicher Versatzstücke an als auf eine authentische Darstellung. Nichtsdestotrotz hatte diese Form der Darbietung großen Einfluss auf das kulturhistorische Museumswesen und setzte einen regelrechten „Bauernstuben-Boom" in Europa in Gang.[418] Dieser führte zu dem Verlangen, das Stubenprinzip auszudehnen: Nicht nur einzelne Zimmer, sondern ganze Häuser, ja Dörfer, sollten ausgestattet präsentiert werden. So eröffnete der schwedische Sprachforscher und Ethnograf Artur Hazelius 1891, angelagert an das volkskundliche *Nordiskat Museet*, das erste Freilichtmuseum *Skansen* in Stockholm. Während in ersterem die Exponate nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten zusammengetragen, klassifiziert und organisiert wurden, sollte im zweiten diese Sammlung in einem häuslichen Setting veranschaulicht und damit einem breiten Publikum verständlich gemacht werden. Anregungen für *Skansen* erhielt Hazelius nicht zuletzt von den Weltausstellungen. 1878 zeigte er dort selbst verschiedene Dioramen, für die sein fünf Jahre zuvor gegründetes Volkskundemuseum berühmt geworden war. Er ist

417 Foucault, „Andere Räume", S. 44.
418 Vgl. Wörner, *Vergnügung und Belehrung*, S. 270–272.

somit bestens bekannt gewesen mit den Mechanismen von Weltausstellungen und ihren publikumswirksamen Präsentationen, die nur mit Hilfe des Wechsels aus Belehrung und Vergnügung funktionierten. So richtete Hazelius auch sein Freilichtmuseum nach diesem Prinzip aus und schuf eine vor allem romantisierend idyllische Anlage mit besonderem Hang zum Pittoresken.

Für *Skansen* war, ähnlich wie bei der Vorstellung afrikanischer Hütten auf den Völkerschauen, zunächst eine Versetzung von Nöten. Denn die Bauten, die hier präsentiert wurden, standen anfänglich nicht in dem parkähnlichen Gelände nahe dem Zentrum von Stockholm. Die Anlage wurde erst sukzessive mit historischen Bauten unterschiedlicher Zeiten, Gebiete und Kategorien angefüllt. Die Annahme, dass Architektur zwangsläufig an einen bestimmten Ort gebunden sei, wurde damit negiert. Das erste Gebäude, das Hazelius für *Skansen* ankaufte, war ein Wohnhaus von 1595. In Mora, einer Stadt der schwedischen Provinz Dalarna, ließ er es ab- und in der etwa 300 km entfernten Hauptstadt wieder aufbauen. Damit war das Wohnhaus seines eigenen Orts enthoben worden.[419] 1896 wurde ein ganzer Bauernhof aus Halland verrückt; nicht nur das Haupt-, sondern auch die Nebengebäude und ihre Einrichtungen. Um die Bauten setzte man dieselben Blumen, Obstbäume und Küchenkräuter wie an ihrer originalen Position. So wurde versucht, das gesamt Milieu des Wohnhauses buchstäblich mit zu verpflanzen. Selbst Tiere hielt man auf dem Hof. Denn wollte man das Wohnen aus der vorindustriellen Zeit zeigen, gehörten das „ganze Haus"[420] und somit auch seine Außenanlage mit dazu. Das Interieur- wurde um ein Exterieurprinzip erweitert.[421] Der gesamte Umkreis der Gebäude konnte allerdings nicht versetzt werden und das führte zu einem seltsamen Nachbarschaftsverhältnis: So stand in Stockholm ein Wohnhaus aus Halland etwa in der Nähe zu einem aus Dalarna, aus Gotland oder gar zu einem Lager mit verschiedenen Zelten, Menschen und Tieren aus Lappland – Orte mit ihren Faunen und Vegetationen, die weit voneinander entfernt lagen, wurden hier zusammengebracht. Ähnliche Unstimmigkeiten ergaben sich bei der Platzierung der Dinge in den Gebäuden. Nur wenige Objekte aus der vergangenen, ländlichen Kultur

419 Sophus Müller kritisierte das Versetzen der Gebäude zu Ausstellungszwecken und plädierte dafür, die Häuser an ihren Standorten zu erhalten. Vgl. Sten Rentzhog, *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea* (Stockholm: Carlssons, 2007), S. 31.

420 Vgl. dazu die Ausführungen der Einleitung.

421 Mit dem Exterieurprinzip ist die „Übertragung der Inszenierung vom Museum in eine reale Landschaft" gemeint. Wörner, *Vergnügung und Belehrung*, S. 280. Vgl. auch Peter Michelsen, „Die Darstellung des Wohnens in einem Freilichtmuseum", in *Wohnen – Realität und museale Präsentation*, hg. von Gerd Spies (Braunschweig: Städtisches Museum Braunschweig, 1971), S. 100.

waren als Überreste geblieben. Einrichten in historischen Freilichtmuseen bedeutete und bedeutet bis heute eine Herausforderung. So mussten, um die Häuser möglichst vollständig auszustatten, Gegenstände unterschiedlicher Herkunft zusammengetragen und teils durch Repliken ergänzt werden. Einer solchen Methodik stand August von Essenwein, Leiter des *Germanischen Nationalmuseums*, verhalten gegenüber:

„Wenn man […] das, was in Küche und Keller, in der Werkstätte und in der Rüstkammer war, in ein scheinbar altes Schlafzimmer zu malerischen Ensemble zusammenstellt und dadurch beim Publikum den Eindruck hervorruft, als ob es in der Vorzeit irgendwo so ausgesehen habe: so belügt man es einfach."[422]

Wieder ist es die Malerei, die in diesen Zeilen als Referenz herangezogen wird und wieder soll mit einem bestimmten Arrangement der Objekte ein Effekt erzielt werden: Es gilt, den Eindruck zu vermitteln, dass jemand die Dinge benutzt und am Ort dieser vergangenen Handlung liegen gelassen hat. Zeitgenössische Stimmen hielten zum Freilichtmuseum *Skansen* fest: "It would seem almost as if one had crept in, while the people in the house had gone out for a moment", "that the poor inhabitant of the stone cottage were only away for the moment doing a hard day's work."[423]

Zur Erzeugung dieser Empfindung war allerdings eine genaue Platzierung der Dinge vonnöten, eine räumliche Fixierung. Was zufällig erschien, war tatsächlich das Resultat einer Komposition. Gezeigt wurden dabei in den Wohnhäusern nicht Prozesse, sondern Zustände[424]; Zustände, anhand deren sich der Betrachter vorstellen sollte, welche Handlungen geschehen waren. Eine Analogie zu den „Wohnlichkeits-Atrappen" zu suchen, wie sie besonders in den Einrichtungsratgebern auftauchten, drängt sich dabei auf. Ein Text aus den 1970er Jahren von Peter Michelsen, damaliger Direktor des Freilichtmuseums bei Sorgenfri in Dänemark, macht diesen Bezug denkbar:

„Sie kennen alle die Brille beim offenen Buch oder beim Strickzeug und die zerstreuten Kleinigkeiten, die dem Besucher erzählen sollen, daß die Bewohner des Hauses eben den Raum verlassen haben. Es gibt in dieser Weise oft eine willkommene Möglichkeit, eine Arbeitssituation zu demonstrieren. Es ist eine museale Darstellung, die viel informativer ist als die Stubenuhr, die geht, und dadurch doch nur ein irrationales Gefühl der Bewohntheit schaffen kann." [425]

422 August von Essenwein zitiert in Wörner, *Vergnügung und Belehrung*, S. 270.
423 Zitate aus Rentzhog, *Open Air Museums*, S. 7.
424 Vgl. Hermann Kaiser, „Objekte im Freilichtmuseum – Volkskundliche Typen oder historische Sachzeugen?", in *Kulturgeschichte und Sozialgeschichte im Freilichtmuseum: Historische Realität und Konstruktion des Geschichtlichen in historischen Museen*, hg. von Helmut Ottenjann (Cloppenburg: Museumsdorf, 1985), S. 33.
425 Michelsen, „Die Darstellung des Wohnens in einem Freilichtmuseum", S. 102.

Eine besondere Eigentümlichkeit erhält diese Methodik der Platzierung von Alltagsgegenständen allerdings in den Freilichtmuseen dadurch, dass die Handlung eben nicht erst vor wenigen Minuten geschehen sein soll, sondern vor mehreren Jahrzehnten bis Jahrhunderten. Das Leben, das hier vermeintlich stattgefunden hat, ist längst vergangen.

Und doch war genau dies Hazelius' Ziel: eine lebendige Anlage, laut seiner Beschreibung ein "living museum", zu schaffen. "It tries to depict folklife through its living characteristics"[426]. Lebendigkeit ließ sich nur bedingt durch Architekturen und ihre Einrichtungsdinge vermitteln, sondern vor allem durch vorgeführte Praktiken, Gebräuche und Sitten. Dafür brauchte es mehr als Puppen, dafür brauchte es den Menschen. Neben den Figuren, die der Ausstellungsbesucher in *Skansen* in den Bauten und bei gutem Wetter in der Außenanlage antraf, waren in den Häusern Personen zu sehen; ähnlich, wie es das Publikum von den Völkerschauen gewohnt war. Dort wurden sie aber vor allem als Objekte fremder Welten präsentiert, als lebende Trophäen aus den Kolonien, als Gegenstände der Schaulust oder solche der wissenschaftlichen Forschung. Im Freilichtmuseum setzte man die Menschen, angezogen in Trachten, als aufsehendes, vorführendes und erklärendes Personal ein. "And everywhere are to be seen the old colourful costumes", schrieb Hazelius, " – now no longer hung up in cupboards or displayed in glass cases, and not just worn by plaster figures, but by living people in brilliant variation."[427] Hier wurde die bäuerliche Kleidung nicht nur ausgestellt, sondern am menschlichen Körper im Gebrauch vorgeführt. Die Personen in den präsentierten Wohnhäusern hatten damit andere Rollen als dort zu leben. Sie erfüllten Aufgaben, die sich durch das Ausstellen ergaben; seien es solche der Aufsicht oder der Darstellung: als menschliche Requisiten, lebendige Kleiderständer oder in Form von Vorführungen und Erklärungen vergangener Praktiken, die nicht ausgeführt wurden, weil sie an diesem Ort notwendig waren, sondern weil sie gezeigt werden sollten.

Hazelius bevorzugte dafür Dalkullor und Dalkarlar, Männer und Frauen aus Dalarna (Abb. 4.1.3). Zu der Zeit, als er sein Freilichtmuseum aufbaute, war es üblich, dass Menschen dieser traditionsgebundenen Provinz, in der man noch Trachten trug, saisonal als Wanderarbeiter in die verstädterten Gegenden Schwedens reisten. In Stockholm nahmen sie etwa Stellen in Brauereien an, waren als Gärtner tätig oder

426 Arthur Hazelius zitiert in Rentzhog, *Open Air Museums*, S. 10 f.
427 Arthur Hazelius zitiert in Ebd., S. 11.

Abb. 4.1.3: Postkarte des Freilichtmuseums *Skansen*, im Vordergrund: Frauen aus Dalarna, im Hintergrund: Puppen vor dem Wohnhaus aus Mora.

an Gewässern als Ruderer für Ausflugsgäste. Sie standen damit vor allem im Dienste der Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie. Hazelius erkannte, dass er mit der Anstellung solcher Personen aus einem Zwischenbereich – schon Teil der „neuen", verhaftet aber auch in der „alten Welt" – sein Museum mit einer noch lebenden Tradition durchdringen konnte. Der Besucher kam so in Kontakt mit Menschen, die ihre Wurzeln im präindustriellen Schweden hatten, das er beschreiben wollte.[428] Dalkullor und Dalkarlar waren nicht nur Aufsichtspersonal, sondern darüber hinaus Vermittlungsmedien und in gewisser Weise Exponat. Sie sind keine Bewohner der historischen Gebäude in *Skansen* gewesen, doch sie sollten es möglich machen, „das Wohnen einen verschwundenen Zeit im Museum zu zeigen"[429].

Dalkullor und Dalkarlar waren dafür äußerst dienlich, aber selbst sie konnten etwa im Haus aus Mora nur bedingt das Wohnen vermitteln. Denn zu dem Lebensalltag von 1595 hatten auch sie keine Bezüge. So wurden nicht nur verschiedene Orte, sondern darüber hinaus verschiedene Zeitschichten in der Heterotopie Freilichtmusem übereinander gelegt. Und einmal nach *Skansen* versetzt, ist die Zeit für die einzelnen Häuser dort still gestellt worden.

Bis heute verändern sich in solchen Museen in der Regel die präsentierten Gebäude nicht. Sie werden meist im Zustand ihrer Erstverwendung rekonstruiert und verbleiben so. Damit wird aber lediglich eine Momentaufnahme des Wohnhauses auf Dauer gestellt. Seine Gebrauchsgeschichte und die temporal

428 Vgl. dazu: Ebd., S. 9.
429 Michelsen, „Die Darstellung des Wohnens in einem Freilichtmuseum", S. 103.

wechselnden Nutzungsmodalitäten blendet man aus. Es „entsteht ein statisches Bild […] So sind nur punktuelle Einblicke in den historischen Alltag möglich, an den realen Entwicklungsprozessen wird jedoch vorbeigezielt und ganze Ereignisphasen und Prozeßabläufe werden aus der musealen Dokumentation ausgeschieden“[430].

In *Skansen* ist das Wohnhaus aus Mora zu einem vergangenen Zeitpunkt fixiert worden und so waren die Menschen, die einst mit den präsentierten Dingen gelebt hatten, längst verstorben. Welche Problematik das für das Zeigen des Wohnens bedeutet, stellt Michelsen heraus:

„Wir haben in einem Freilichtmuseum wie in anderen Museen die selben Schwierigkeiten, durch die Verwendung des Interieurprinzips die Realität des Wohnens wiederherzustellen. Die Bewohner sind nicht da, und den Dreck und die wechselnde Unordnung, die eine natürliche Folge des Daseins der Menschen ist, können wir nicht darstellen. Wie in anderen Museen können wir nicht den Museumsgästen den rechten Eindruck z.B. auf dem Gebiet des Geruchsinnes geben. Man muß sich darüber klar werden, daß die Museumsinterieurs immer tot sind, und daß alles, was über sogenannte ‚lebendige Museen‘ gesagt wird, nur eine Illusion bleibt.“[431]

Gemäß diesen Zeilen ist das “living museums” lediglich ein Etikett, das Hazelius *Skansen* gab. Aber diese werbewirksame Ankündigung war kaum einzulösen. Selbst mit allen Ausstellungskniffen, deren er sich bediente, musste dieses Modell das Wohnen zu zeigen, scheitern. Es war nur eine Imitation der Bewohntheit möglich. Das Wohnen im Wohnhaus von Mora blieb aus: nicht zuletzt, da niemand in dem Gebäude in seinem stillgelegten Zustand leben konnte. Die präsentierten Personen hatten dort lediglich ein Anstellungsverhältnis. Für die Menschen aus Dalarna, die die Trennung von Wohnen und Arbeiten in der industriellen Welt kennen gelernt hatten, waren die Wohngebäude des Freilichtmuseums vor allem Arbeitsstätten. Das Konzept des „ganzen Hauses“, das sie repräsentierten, hatte mit der Lebenswirklichkeit der angestellten Menschen nur noch wenig zu tun. Auch für sie differenzierten sich die Orte für verschiedene Zwecke aus.

Ähnliches geschah Ende des 19. Jahrhunderts in der Museums- und Ausstellungslandschaft: Je nachdem, welche Art des Wohnens man besichtigen wollte, musste man verschiedene Räume aufsuchen; für das Wohnen von woanders die Völkerschauen, für das vergangene Wohnen die Freilichtmuseen. Und nur dort konnte die Illusion der Versetzung an andere Orte oder Zeiten funktionieren. Verließen etwa die Fremden der Weltausstellungen ihre abgesteckten Gebiete, rief dies Irritation hervor. Auf der Pariser

430 Gottfried Korff, „Zur Dokumentationspraxis im Freilichtmuseum“, in *Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre: Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen*, hg. von Burkhart R. Lauterbach (Berlin: Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, 1980), S. 72.

431 Michelsen, „Die Darstellung des Wohnens in einem Freilichtmuseum“, S. 98.

Exposition von 1900 wurden jeden Dienstagabend Umzüge veranstaltet, bei denen die Exoten in einer Kolonne durch das Gelände der Weltausstellung zogen. Auf Madagassen folgten dabei Tunesen, Sudanesen, Menschen aus dem Senegal oder algerische Soldaten. In einem Artikel aus dieser Zeit hieß es dazu:

„Solange die Massen innerhalb der Kolonialausstellungen selbst bleiben, erscheint das Bild treuer und der Wirklichkeit fast gleichkommend. Dieser Eindruck verliert sich, sowie der Zug den Pont de Jéna überschreitet und zwischen den Ausstellungshallen des Marsfeldes nach dem Palais d'Électricité sich bewegt. Hier scheint es fast eintönig, wenn sich die Eingeborenen in ihrer lärmenden ursprünglichen Fröhlichkeit zwischen den langweilig ernsten Ausstellungsgebäuden durchwinden."[432]

Die Besucher wollten sich der Illusion der vermeintlichen Ganzheitlichkeit der fremden Lebenswelten hingeben. Dies gelang jedoch nur in eingegrenzten Reservaten. Verließen die Fremden die ihnen zugeteilten Areale, verlor sich der Effekt der Zerstreuung und die Kolonne entpuppte sich als eine Ansammlung von Figuren in Kostümen. Nicht bei den Hallen des Fortschritts, sondern in „anderen Räumen" mussten sich die Exoten aufhalten. Das war nicht allein auf die Flächen der Weltausstellungen bezogen. Die „Wilden" und ihr Wohnen besuchte man an solchen Orten, die Michel Foucault exakt mit diesem Titel belegt: in Jahrmärkten oder Varietés, in Museen oder Zoos. Sie stellten abgeschlossene Räume, abseits der eigenen Welt des Besuchers dar; Heterotopien, in die er eintauchen konnte und bei denen nicht die Gefahr bestand, dass sich das Fremde jenseits der zugeteilten Zone bewegte. Die Elemente der Illusion sollten dort bleiben, wo man sie gezielt ansteuerte.

Denn ob Freilichtmuseen oder Völkerschauen, am Ende waren es für die breite Masse vor allem Orte der Unterhaltung und Zerstreuung. Und doch sollte das Publikum dort etwas über ein fremdes Wohnen und, anhand dieser Abgrenzungsfolien, etwas über das eigene lernen können. Völkerschauen und Freilichtmuseen waren erste Modelle, um ein Wohnen zu zeigen. Im gleichen Zuge wurden sie selbst zu notwendigen Gegenbildern eines Expositionstyps, der mit dem 20. Jahrhundert aufkommen sollte: die Bau-Ausstellung. Auch hier wurden Wohnhäuser aufgebaut, eingerichtet und ausgestellt. Doch die Architekturen und Ausstattungen waren in der Regel städtisch und neu, präsentierten sich ohne Geschichte und ohne Vergangenheit.[433] Darauf konnte die Bau-Ausstellung verzichten, denn das Wohnen fremder Orte oder vergangener Zeiten wurde in anderen Expositionen und Museen verhandelt.

---

432 Apostol und Malkowsky, *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, S. 175.

433 So warb etwa die Breslauer Bau-Ausstellung in einer Broschüre mit den folgenden Worten: „Die Werkbund-Ausstellung ‚Wohnung und Werkraum' ist nicht historisch, nicht akademisch, nicht museal. Sie ist aktuell im Thema, lebendig in der Methode, praktisch im Ziel. Damit erfüllt sie die Forderung des neuen Ausstellungstyps". Deutscher Werkbund, Hrsg., „Faltblatt zur Werkbundausstellung in Breslau Wohnung und Werkraum", 1929.

Abb. 4.2.1: Willi Baumeister, Plakat zur Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, Fassung 1.

4.2 Durchkreuzen und Ankreuzen

Zur Plakatreihe der Werkbundausstellung *Die Wohnung*

„Eine luxuriös ausgestattete Wohnung, gedrehte Säulen, schwellendes Sopha, Tisch mit elegant geschweiften Beinen – und durch all die Herrlichkeit ein brutaler roter Strich, und ebenso rot die Unterschrift ‚wie wohnen?' Das ist das Plakat der vom Deutschen Werkbund in Stuttgart aufgebauten Wohnungsausstellung. Eine Absage an Bisheriges, an Prunk und Pracht von gestern."[434]

1927 wurde die Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung* mit einer erstaunlichen Plakatserie beworben. Diese zeigt nicht, wie anzunehmen, die Bauten der Weißenhofsiedlung, die die Stadt Stuttgart anlässlich der Exposition unter Leitung des Deutschen Werkbunds errichten ließ, sondern vergangene Wohnvorbilder: eine Raumgestaltung mit Jugendstileinrichtung (Abb. 4.2.1) und zwei weitere mit Möbeln aus der Zeit des Historismus (Abb. 4.2.2 und 4.3.3). Während über die Eckdaten der Ausstellung – Titel, Veranstalter, Zeitpunkt und Ort – sachlich und schnörkellos in übersichtlicher Anordnung und in der klaren Form der Schriftart Erbar-Grotesk informiert wird, sind die Abbildungen schwungvoll durchkreuzt und ist handschriftlich eine herausfordernde Frage notiert: „wie wohnen?". Eine konkrete Antwort bleibt aus, die impulsive Geste des DIN A0-Plakats ist hingegen gesetzt. Das rote Kreuz, das deutlich auf der schwarz-weißen Fotografie prangt, dominiert die Gestaltung des Posters – als wolle es sagen: „So nicht!". Nicht mit dem Interieur des Jugendstils oder gar der Gründerzeit, nicht mit schweren Polstermöbeln, Nippes, Teppichen, Plüsch oder all den anderen Kitsch- und Kredenz-Dingen, gegen die der Werkbund schon seit zwanzig Jahren ankämpfte. Zeitgemäßes Wohnen hieß für die Architekten und Gestalter des Neuen Bauens: Wohnen mit Bugholz- und Stahlrohrmöbeln, mit Linoleum und Glas.[435] Solche Möbel und Materialien wurden in den eingerichteten Häusern der Bau-Ausstellung in Stuttgart präsentiert; nicht jene, die auf den Plakaten abgebildet sind.

Das Wesentliche der Plakatserie, das ist die impulsive Geste des Durchkreuzens, die gleichzeitig ein Ankreuzen ist: Die roten Balken versperren den Blick auf die fotografierten Räume, als Mittel der Blicksteuerung wecken sie jedoch zugleich ein Interesse daran, das Bild genauer zu betrachten und sich mit

434 o. A., „Die Wohnungsausstellung Stuttgart 1927", *Das Werk* Nr. 9 (1927): S. 259.

435 Vgl. Jochen Eisenbrand, *Zerstörung der Gemütlichkeit?: Programmatische Wohnausstellungen des 20. Jahrhunderts* (Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007), S. 2.

Abb. 4.2.2: Willi Baumeister, Plakat zur Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, Fassung 2.

Abb. 4.2.3: Willi Baumeister, Plakat zur Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, Fassung 3.

den durchgestrichenen möblierten Zimmern zu befassen.

Die Gestaltung wurde von Willi Baumeister in Zusammenarbeit mit Ludwig Mies van der Rohe, Karl Straub und Werner Graeff entwickelt. Letzterer notierte in einem Bericht von 1927/28: „Das Plakat war durch die starken Kontraste unerhört auffällig und fand viele begeisterte Freunde, aber auch, wie zu erwarten, viele Feinde."[436] Etwa Fritz Stahl, ein einflussreicher Schreiber des *Berliner Tageblatts*, bemerkte im August 1927 gar, dass mit der Reihe die „weitgesteckten Grenzen erlaubter Propaganda" überschritten worden wären:

„Mit einem dicken roten Kreuz wird da ausgestrichen, was dem Publikum als alte Wohnung dargestellt werden soll, die erst diese genialen Neuerer überwunden haben. Und was ist das für eine Wohnung? Dunkel, muffig, mit überschnitzten Möbeln, die Wohnung vom Jahr 1900. Oh, sie wird noch hier und da übrig geblieben, ja sogar neu hergestellt von plötzlich Reichen, deren Ideale aus jener Zeit stammen. Wer es aber so darstellt, daß es jetzt gelte, gegen diese Wohnung anzugehen, der sagt eine dreiste Unwahrheit. Diese Wohnung ist vor zwanzig Jahren besiegt worden. Die Wohnung von heute sieht anders aus. Aber natürlich: wenn man einen Raum von Bertsch, Pankok, Riemerschmit – ich könnte viele, viele andere nennen, aber diese sind im Ehrenausschuß der Ausstellung – wenn man, sage ich, einen solchen Raum abgebildet hätte, so war die Gefahr, daß das Publikum sich gegen die modernsten für diesen entscheide, der ausgemerzt werden soll."[437]

Auch Gustav Pazaurek, in Stuttgart bekannt durch die Leitung des Königlich Württembergischen Landesgewerbemuseums und selbst Mitglied des Ehrenausschusses der Werkbundausstellung, äußerte sich missbilligend über dieses Werbematerial und betitelte es als „irreführend":

„Das auf dem Plakat dargestellte Zimmer, das antiquarische Neigung mit Jugendstilexaltationen mischt, ist zwar leider noch nicht ganz ausgestorben, aber es gehört doch einer überwundenen Periode an. Zwischen dieser Zeit und dem, was die Werkbundsiedlung bringt, liegt aber doch noch ziemlich viel."[438]

Kritisch stand Pazaurek der modernen Bewegung in Baukunst und Gestaltung und damit dem Plakatschaffen Baumeisters gegenüber; jenem Maler und Typografen, der als Schüler von Adolf Hölzel, Freund von Le Corbusier und Mitglied der Berliner „Novembergruppe" mit den führenden Avantgarde-Gestaltern und -Architekten bekannt war.[439] Bereits 1921 polemisierte Pazaurek gegen die Arbeiten Baumeisters und betrachtete „ihn auch weiterhin bei jeder Gelegenheit als Vertreter eben jener ‚künstlerisch linksradikalen Kreise' […], die er nun wieder in der Stuttgarter Werkbundausstellung aktiv sah"[440]. Hier zeigt sich, wie die Meinungen zur „guten Gestaltung" auch innerhalb des Deutschen Werkbunds

436 Werner Graeff zitiert in Wolfgang Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927* (Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 2003), S. 70 f.
437 Fritz Stahl im *Berliner Tageblatt* zitiert in Ebd., S. 74.
438 Gustav Pazaurek im *Schwäbischen Merkur* zitiert in Ebd.
439 Diese Verflechtungen haben sich auch auf den Postern Baumeisters niedergeschlagen. Deutlich sind in der Rot-Weiß-Schwarz-Gestaltung Anlehnungen an die Plakate von László Moholy-Nagy oder El Lissitzky zu erkennen.
440 Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*, S. 75.

auseinander gingen, selbst wenn die Methodik der Darstellung bei ihren Vertretern ähnlich blieb. Wie zuvor Pazaurek in seinem Landesgewerbemuseum gab ebenso Baumeister Negativbeispielen einen Platz, im Rahmen einer Plakatreihe. Und wie bei Pazaurek reichte es nicht aus, diese lediglich zu zeigen; sie bedurften einer deutlichen Markierung. Während im Museum räumliche Zuordnung, Beschriftung und farbliche Kennzeichnung den Exempeln das Etikett „Geschmacksverirrung" gaben, übernahm im Falle der Poster das Zeichen des Kreuzes diese diffamierende Aufgabe. László Moholy-Nagy schreibt in seinen Ausführungen zum Typofoto:

„Die typografischen Materialien selbst enthalten starke optische Faßbarkeiten und vermögen dadurch den Inhalt der Mitteilung auch unmittelbar visuell – und nicht nur mittelbar intellektuell – darzustellen. Die Fotografie als typografisches Material verwendet, ist von größter Wirksamkeit."[441]

Die „starke optische Faßbarkeit", von der Moholy-Nagy spricht, zielt hierbei auch auf Unmissverständlichkeit ab. Die durchgestrichenen Einrichtungen sind, dies macht das Poster deutlich, abzulehnen. Pazaurek und die Vertreter des Neuen Bauens wiesen viele der auf den Plakaten abgebildeten Einrichtungsgegenstände zurück, besonders die historistischen. Wodurch sie ersetzt werden sollten, darüber gingen ihre Meinungen auseinander. Ihre Methoden mögen vergleichbar gewesen sein, ihre Haltungen waren es nicht.

Auch unabhängig von Polemik und persönlichen Differenzen beinhalten die Kritiken von Stahl und Pazaurek bemerkenswerte Aspekte: Zum einen stellten sie die abgebildeten Räume des Historismus als Stereotypen dar, die 1927 zwar nicht unbedingt aktuell, dafür jedoch plakativ waren. Zum anderen zogen sie es vor, etwas Vergangenes auszustreichen anstatt das Risiko einzugehen, mit den eigenen, radikalen Entwürfen ein Publikum nicht überzeugen zu können; bestand doch die Gefahr, dass mit einem Plakat, das allein auf noch nicht etablierte Einrichtungen setzte, die Ausstellung schon vor einem Besuch abgelehnt werden würde.

Stattdessen wurde von den Machern der Schau eine andere Strategie verfolgt: Die Gestalter der Plakate machten deutlich, dass die Exposition auf der Ablehnung einer Wohn- und Einrichtungsweise basierte, die, so kommt es zum Ausdruck, nach Ersetzung verlangte und damit eine Ausstellung wie diese zu einer Notwendigkeit machte. Das Kreuz wurde zur typografischen Übersetzung jener Haltung und damit in seiner gewollten Einfachheit wie Unmissverständlichkeit zentrales Mittel zur Außendarstellung und

441 Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, S. 38.

Positionierung der modernen Bewegung. So ist kaum verwunderlich, dass die Geste des Durchstreichens nicht nur auf der Posterreihe der Ausstellung *Die Wohnung* auffindbar ist, nicht als Einzelfall daherkommt; vielmehr kann man sie wiederholt in den Druckerzeugnissen verschiedener Veröffentlichungen im Umfeld des Werkbunds aufspüren.

Das Kreuz, das eine Gestaltung durchstreicht und damit als überholt markiert, war auch ein beliebtes grafisches Motiv in Zeitschriften; so etwa 1927 in dem Sonderheft zur Monatsschrift *Das Werk* mit dem Titel *Das gute Industrieprodukt*. Dort sind dem Artikel *Die Aufgaben des Schweizer Werkbundes* von Hans Schmidt[442] direkt zwei Bilder angehängt worden, die auf einander reagieren (Abb. 4.2.4 und 4.2.5). Das erste zeigt das Innere eines Autobusses. Auf der folgenden Seite wird als Pendant ein Zugabteil dargestellt. Welche der beiden Varianten die Redaktion der Zeitschrift ablehnt, ist deutlich am Kreuz erkennbar. Zudem wird die mit Hilfe der sich schneidenden Linien geäußerte Abwertung durch Untertitel verbalisiert. So heißt es zum Autobus:

„Sachliche, einfache Ausstattung / Jede Form entspricht aufs knappste der Aufgabe: Eleganz entsteht durch die klare Wirkung der ohne Zierat verarbeiteten Materialien: Leder, Holz, Metall: konform den Begriffen der Präzision, Geschwindigkeit, unaufdringlicher Einklang mit der Funktion“[443]

Deutlich diffamierend lautet die Beschriftung zum Eisenbahnabteil:

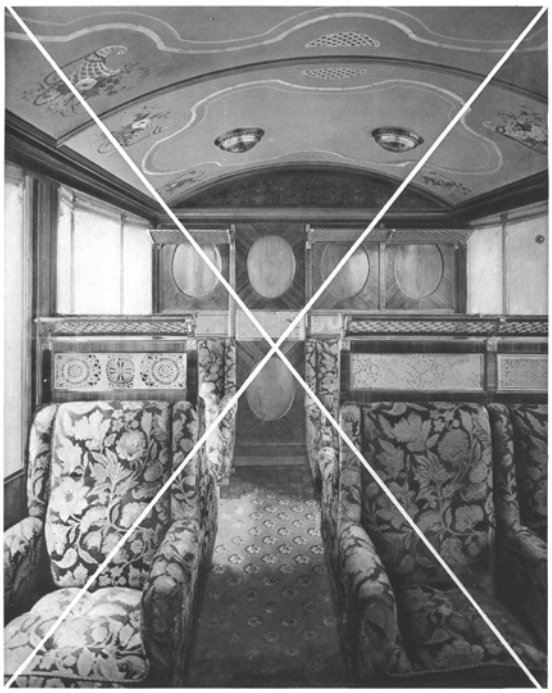
„Plüschpolster-Klubsessel, Erinnerung an kulturelle Herrenzimmer / Intarsien und andere Kostbarkeiten / Ein fahrender Herrensalon mit langweiligen Deckenmalereien: doppelt sinnlos: kostspielig, unökonomisch und entgegen den Vorstellungen technisch vollendeter Zuverlässigkeit / Ein Eisenbahnwagen ist keine pompöse Hotel-Halle.“[444]

Die Geste des Durchkreuzens war damit nicht nur Bildern vorbehalten, sie fand auch Einzug in Texte – quasi als verbalisiertes Kreuz. Die Knappheit und die aufs Notwendigste heruntergebrochene Gestaltung wird hier dem Überfluss entgegengesetzt; im Bild *und* im Text. Denn nicht lange Passagen erklären, warum es zu dieser Ablehnung kommt, sondern kurze, durch ihre Wortwahl prägnante Aufzählungen. Die Kluft zwischen beiden Ausstattungsweisen wird nicht allein durch die Bilder und das typografische Kreuz erzeugt, sondern darüber hinaus durch die Beschreibung: einerseits rein mit dem Vokabular der Sachlichkeit und Funktionalität, andererseits durch eine Begrifflichkeit, die wirkt, als zitiere sie aus den

442 Vgl. Hans Schmidt, „Die Aufgaben des Schweizer Werkbundes“, *Das Werk* Nr. 8 (August 1927): S. 227.
443 o. A., „Industrieprodukte – Abbildungen von Automobilen, Lokomotiven, Dampfturbinen, Koffern, Bauteilen, Geschirr, Instrumenten, Beleuchtungskörpern, Möbeln, Gläsern usw.“, *Das Werk* Nr. 8 (August 1927): S. 228.
444 Ebd., S. 229.

INNERES EINES GESCHLOSSENEN AUTOBUS / SAURER A.G., MASCHINENFABRIK UND GIESSEREI, ARBON
Sachliche, einfache Ausstattung / Jede Form entspricht aufs knappste der Aufgabe: Eleganz entsteht durch die klare Wirkung der ohne Zierat verarbeiteten Materialien: Leder, Holz, Metall; konform den Begriffen der Präzision, Geschwindigkeit, unaufdringlicher Einklang mit der Funktion

Abb. 4.2.4: Innenraum eines Autobusses aus *Das Werk*, 1927.



INNERES EINES AUSSICHTSWAGENS / SCHWEIZER. WAGONFABRIK A.G., SCHLIEREN
Plüschpolster-Klubsessel. Erinnerung an kulturelle Herrenzimmer / Intarsien und andere Kostbarkeiten / Ein fahrender Herrensalon mit langweiligen Deckenmalereien; doppelt sinnlos: kostspielig, unökonomisch und entgegen den Vorstellungen technisch vollendeter Zweckmässigkeit / Ein Eisenbahnwagen ist keine pompöse Hotel-Halle

Abb. 4.2.5: Innenraum eines Zugabteils aus *Das Werk*, 1927.

Werbemitteln vergangener Wohnvorbilder, die sie mit herabwürdigenden Adjektiven versetzt. Die Positionierung der neuen Bewegung durch das Durchkreuzen, das wird anhand dieses Beispiels aus *Das Werk* deutlich, vollzog sich somit auf mehreren Ebenen.

Bereits Walter Gropius' *Internationale Architektur* machte sich diese Strategie zunutze, die sich auch im Text umsetzen ließ. Bis auf die Ausführungen im Vorwort verzichtet der Bildband zur Einführung in das Neue Bauen gezielt auf Bildunterschriften oder ausschweifende Erklärungen. Ihre Knappheit verleiht den schriftlichen Ausführungen umso mehr Prägnanz, weshalb sie sich für eine gesonderte Analyse anbieten; etwa zur folgenden Passage:

> „In dem vergangenen Zeitabschnitt versank die Kunst des Bauens in einer sentimentalen, ästhetisch dekorativen Auffassung, die ihr Ziel in äußerlicher Verwendung von Motiven, Ornamenten und Profilen meist vergangener Kulturen erblickte, die ohne notwendige innere Beziehung den Baukörper bedeckten. Der Bau wurde so zu einem Träger äußerlicher, toter Schmuckformen herabgewürdigt, anstatt ein lebendiger Organismus zu sein. Die unerläßliche Verbindung mit der fortschreitenden Technik, ihren neuen Baustoffen und neuen Konstruktionen verlor sich in diesem Niedergang, der Architekt, der Künstler blieb, ohne die souveräne Möglichkeit der Technik zu beherrschen, im akademischen Ästhetentum hängen, war müde und konventionsbefangen und die Gestaltung der Behausung und der Städte entglitt ihm. Diese formalistische Entwicklung, die sich in den schnell ablösenden ‚Ismen' der vergangenen Jahrzehnte spiegelte, scheint ihr Ende erreicht zu haben. Eine neue wesenhafte Baugesinnung entfaltet sich gleichzeitig in allen Kulturländern."[445]

In einem Text, der auf lediglich drei Seiten angelegt ist, ordnet Gropius einen verhältnismäßig großen Abschnitt der Darstellung einer vorangegangenen Bauperiode zu. Er spielt auf den Historismus an und beschreibt die äußere Gestalt der Gebäude, in deren Innerem sich Räume fanden, wie sie auf den Fassungen 2 und 3 der Stuttgarter Plakate gezeigt und durchgestrichen werden. Gropius geht im Zitat ähnlich vor. Er stellt die äußere Gestalt mit Ornamenten, Schmuckformen und Konstruktionsmethoden dar. Doch seine Sprache weist nicht nur hin, sondern wertet die vergangene Bauepoche mit Verben wie „versinken", „herabwürdigen" oder „entgleiten" sowie den Adjektiven „sentimental", „tot" oder „müde und konventionsbefangen" ab. Er beschreibt und verurteilt, kreuzt an und kreuzt durch.

Von Interesse ist diese Geste des An-/Durchkreuzens, da durch die zahlreichen Schriften, die zum Neuen Bauen, ja schon zum Jugendstil veröffentlicht wurden, die ablehnende Haltung gegenüber der Gründerzeitarchitektur längst bekannt war. Dem Historismus warf man vor, in Architektur und Innenraumgestaltung auf ältere Stilrichtungen zurückzugreifen, nachzuahmen und in Stilpluralismus und Eklektizismus zu münden. Verurteilt wurde an der sogenannten „Zitierkunst", dass sie die moderne Zeit durch

445 Gropius, *Internationale Architektur*, S. 5 f.

die historisierenden Formen nicht angemessen repräsentiere und dass das Bürgertum sich als Mittel der Selbstdarstellung Einrichtungsstile aneigne, deren Wurzeln in einer aristokratisch dominierten Gesellschaft lagen. Die Interieurs und die Baukunst standen in der Kritik der Moderne, da sie nicht als Ausdruck eines eigenen Seins, sondern als Verkleidung in mehrfacher Hinsicht angesehen wurden: Der Bürger spiele in seiner Einrichtungsweise Aristokrat und innovative Konstruktionsmethoden, die man im 19. Jahrhundert entwickelt hatte, würden mit entliehenen Formen anderer Epochen verhüllt[446]. So lauteten die gängigen Anschuldigungen.

Derartige Ansichten waren 1927, als die zweite Auflage der *Internationalen Baukunst* erschien und die Bau-Ausstellung in Stuttgart eröffnet wurde, längst von vielen Seiten geäußert worden. Trotzdem wollten bemerkenswerterweise weder das Plakat, noch das Buch dazu schweigen. So ist es weniger die Stichhaltigkeit der Argumentation, die hier interessiert, als die Ordnung, die Gropius in sein Buch bringt; wie er es anordnet. Erst nach seiner Geste des „So nicht!" setzt er der „vergangenen Epoche" den „neuen Gestaltungsgeist"[447] entgegen und zeigt seine Bildersammlung ausgewählter architektonischer Projekte. Gemeinsam haben beide Materialsorten, Plakat wie Vorwort, die Annoncierung von etwas Neuem durch das An- und gleichzeitige Durchkreuzen von etwas Vergangenem. Bezieht man sich auf die Kritiken von Stahl und Pazaurek, dann scheint das zentrale Anliegen dabei weniger zu sein, wie aktuell dieses ist. Es drängt sich die Vermutung auf, dass es vielmehr darum geht, überhaupt etwas durchzustreichen, um sich abheben zu können.

Ganz ähnlich ging Bruno Taut vor, der 1927 auf dem Weißenhof baute und neben seiner Arbeit als Architekt auch durch seine Schriften Bekanntheit erlangte. Vier Jahre zuvor hatte er in erster Auflage *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin* veröffentlicht. Sein Einstiegskapitel trägt die Überschrift *Die heutige Wohnung*. Verwunderlich ist, dass, anders als der Titel des Abschnitts erwarten lässt, sich auf der ersten Abbildung ein Salon aus dem 19. Jahrhundert zeigt (Abb. 4.2.6). Diese Ungereimtheit gibt Anlass zu

446 So hoben etwa Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson ambivalente Geschichtsstränge in der Baukunst des 19. Jahrhunderts hervor: "Behind the conventional story of the nineteenth century revivals and eclecticism there are two further histories of architecture. One deals with the science of building alone. It traces the development of new engineering methods of construction and the gradual replacement of traditional masonry structure by successive innovations. The other history deals with the development of the art of architectural design regardless of specific imitations. Design was fed here and there from the control of the past." Henry Russell Hitchcock und Philip Johnson, *The International Style*, Reprint von 1932 (New York: Norton, 1966), S. 23.

447 Beides: Gropius, *Internationale Architektur*, S. 6.

Abb. 4.2.6: Abbildung 1 aus Bruno Tauts *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*, 1923.

fragen, welche Funktion das Bild genau an dieser Stelle einnimmt, welche Rolle eine solche Anordnung spielt? Um darauf eine Antwort zu finden, muss man die Abbildung in ihrer Gänze betrachten. Während auf den besprochenen Ausstellungsplakaten keine Hinweise zur Herkunft der Bilder zu finden sind und auch Gropius es unterlässt, einen konkreten Bau zu beschreiben, geht Taut präziser vor. Er bildet nicht nur einen Raum ab; mit dem Untertitel ordnet er diesen ebenso ein:

„Abb. 1 Wohnvorbild von 1883 („Die Erfindungen der neuesten Zeit", Verlag Otto Spamer, Leipzig 1883)"[448]

Taut klärt, welche Funktion jene Abbildung einst hatte, von wann sie stammt und welchem Werk er sie entnahm. In der Vorlage Gustave van Muydens *Die Erfindungen der neuesten Zeit – Zwanzig Jahre industrieller Fortschritte im Zeitalter der Weltausstellungen* ist die Darstellung des Interieurs noch vor Titel, Inhaltsverzeichnis sowie allen Ausführungen des Buchs und als einzig farbiger Druck auf Sonderpapier platziert.[449] Obwohl das Werk weit mehr thematisiert als das Kunstgewerbe und die Errichtung von Bauten, unterstreicht die aufwändige Abbildung die zentrale Rolle der Wohnungsgestaltung.

448 Untertitel der Abbildung 1 in Bruno Taut, *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*, hg. von Manfred Speidel, Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1928 (Berlin: Mann, 2001), S. 12.

449 Vgl. dazu: Gustave van Muyden, Hrsg., *Die Erfindungen der neuesten Zeit: Zwanzig Jahre industrieller Fortschritte im Zeitalter der Weltausstellungen* (Leipzig: Spamer, 1883).

Die Zimmereinrichtung, nach einem Aquarell von G. Rehlender, ist für van Muyden nicht nur ein Ideal, sondern soll zum Spiegelbild für das „Einziehen" der kunstgewerblichen Bewegung und der Errungenschaften der Weltausstellungen in das private Leben der Menschen werden.

Taut setzt das gleiche Bild in einer Weise, die wesentlich weniger aufwendig ist, an den Anfang seiner Veröffentlichung. Die Abwertung erfolgt jedoch nicht allein auf Ebene der Drucktechnik, sondern ebenso durch die Beschreibung des Bilds innerhalb des Texts, wo er von „Ironie"[450] spricht. Er zieht die Abbildung ins Lächerliche – eine weitere Art des verbalen Durchstreichens –, denn er lehnt jede Art „künstlerischer" Einrichtungen ab; neben den historistischen etwa auch expressionistische:

> „Die ‚Dinge' ringsherum zur übermäßigen Wichtigtuerei aufgeplustert, alles rein museumshaft nur zum Ansehen, das ganze ein ‚Bild' und der Mensch, der doch die Hauptsache sein sollte, nicht bloß überflüssig, sondern störend."[451]

Hinter dieser abschätzigen Beschreibung verbirgt sich ein Anstreichen: Er kann nicht darauf verzichten, da auf dem dargestellten Interieur die gesamte Argumentation seines Buchs basiert. Er muss erst ankreuzen, um durchkreuzen zu können. Auch sein Zeigegestus ist gebunden an die Logik der Kontraste. So solle die Frau als „eigentliche Schöpferin […] des Heimes" erkennen, dass sie sich aus den Fesseln einer „Versklavung" lösen muss, die sie sich durch ihre eigene Anhäufung aus „unendlichem Krimskrams und Gerümpel", „Nippes über Nippes" sowie „Atavismen, Erinnerungsreste[n] der Großvaterzeit und [dem] Fetischismus der Gegenstände"[452] angelegt habe. Aus diesen Passagen wird deutlich, dass die Gestaltung des Wohnraums auch eine Genderfrage war: Aus einer Wohnung ein „Heim" zu schaffen, wurde damals als weibliche Aufgabe bestimmt. Taut ist sich dieser Konvention bewusst und weiß, dass sich Veränderungen in der Wohn- und Einrichtungsweise nur über die Frau durchsetzten lassen. Deswegen widmet er sich besonders ihrer Rolle, wie allein schon der Titel des Werks kenntlich macht. Um auf das Neue Wohnen zu zeigen und dafür zu werben, breitet Taut besonders ihr im einführenden Kapitel das Horrorszenarium eines historistischen Interieurs aus, im Bild sowie in ausführlichen Zitaten des Originalwerks, auf das er wiederholt zurückkommt.[453] Nur so lässt sich durchstreichen, nur so argumentiert er.

450 Taut, *Die neue Wohnung*, S. 11.
451 Ebd., S. 15.
452 Die zitierten Begriffe sind dem ersten Kapitel des Buchs entnommen. Ebd., S. 9–16.
453 Vgl. Ebd., S. 58; S. 90.

Während Taut zum abgebildeten Gegenbeispiel die Quelle angibt, ist die Herkunft der Bilder in der Stuttgarter Plakatreihe nur teilweise nachzuvollziehen. Nicht bekannt ist etwa, woher in Fassung 2 der Reihe die gezeigte Fotografie stammt. Bezüglich der dritten Fassung wurde auf Grundlage eines Schreibens von Mies van der Rohe die Vermutung angestellt, dass die Abbildung einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Dame – Ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack* entnommen worden war.[454] Zum Bild in der ersten Fassung weiß man allerdings Genaueres: Abgedruckt ist ein eingerichteter Raum der *Deutschen Kunst-Ausstellung* in Dresden aus dem Jahr 1899. Tatsächlich finden sich im elften Jahrgang des *Kunstgewerbeblatts* zwei Fotografien, die dasselbe Zimmer zeigen.[455] Ihre Beschriftungen kennzeichnen beide als Raumgestaltungen von Karl Groß, der zur Zeit der Werkbundausstellung in Stuttgart Direktor der Kunstgewerbeschule in Dresden war. Dass diese Abbildung durchkreuzt wurde und so in Deutschland und im Ausland zu sehen war[456], konnte als Provokation empfunden werden. Aber das Poster griff durch seine Wahl dieses Raums nicht nur Groß an, sondern brüskierte auch andere Einrichtungskünstler und ganze Schulen: Den deutlich im Bild erkennbaren „Pflanzenkübel auf schmiedeeisernem Ständer" gestaltete der Jugendstilkünstler Hans Karl Eduard von Berlepsch aus München, der inzwischen verstorben war. Ein Lehnstuhl, der zwar nicht auf dem Ausschnitt des Zimmers auf dem Poster zu sehen ist, sich jedoch im selben Raum befand, stammte von Bernhard Pankok, seit 1913 Direktor der Stuttgarter Kunstgewerbeschule und Mitglied des Ehrenausschusses der Werkbundausstellung von 1927 sowie Verantwortlicher der Abteilung für Erzeugnisse der württembergischen Möbelindustrie auf der zur Schau gehörenden Hallenausstellung. Es ist offensichtlich, dass die Fassung 1 der Plakatreihe nicht zuletzt im Stuttgarter Raum eine ganze Reihe an Kritiken auf sich zog.[457]

454 Mies van der Rohe versprach am 11. April 1927 in einem Schreiben an Gustaf Stotz, ein entsprechendes Bild aus *Der Dame* herauszusuchen. Leider ist nicht bekannt, welche Vorlage hier genutzt wurde. Vgl. dazu: Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung: Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" – Stuttgart 1927* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987), S. 24.

455 Vgl. Anna L. Plehn, „Die Zimmerausstattung auf den Ausstellungen in Berlin, München und Dresden im Sommer 1899", *Kunstgewerbeblatt* Nr. 2 (1900): S. 18; S. 22.

456 Gezielt wurden die Plakate an Umschlagplätzen wie Bahnhöfen platziert, um sie möglichst vielen Betrachtern zu präsentieren, die sich über die Lande verstreuten. Insgesamt wurden 10.000 Plakate gedruckt. Vgl. dazu den Werbeplan zur Ausstellung in „Niederschrift über die Sitzung der Unterkommission des Hauptausschusses", 31. Mai 1927, Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1 Nr. 2, Stadtarchiv Stuttgart.

457 Diese detaillierten Informationen zum Plakat gehen auf Wolfgang Kermer zurück, der sich wiederum auf die Recherche von Franz J. Much bezieht. Vgl. Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*, S. 72 f.

Was die Arbeiten Tauts und die der Gestalter der Stuttgarter Plakatreihe gemeinsam haben, ist, dass man sich dort mit den Abbildungen aus *Die Erfindungen der neuesten Zeit,* von der *Deutschen Kunst-Ausstellung* und vermutlich aus der Zeitschrift *Die Dame* Bilder von Einrichtungsweisen zunutze machte, die einst als Ideale geschaffen wurden. Baumeister oder Taut kreuzen etwas durch, das zuvor im Rahmen von Expositionen, Büchern oder Zeitschriften nicht einfach nur da, sondern als beispielhaft hervorgehoben war. Beide werteten ehemalige Vorbilder zu Feindbildern um. Diese dienten nun vor allem als Kontrastfolie, die das neue Wohn- und Einrichtungsideal, das man in den Publikationen und Ausstellungen kreierte, deutlicher heraustreten lassen sollte. Von Werner Graeff heißt es etwa zur Stuttgarter Posterreihe:

„Das Bild war kreuzweise rot durchgestrichen. Dieser Negierung wurde als Positives der Hinweis auf die kommende Werkbundausstellung gegenübergestellt."[458]

Die Plakate und ihre Geste des An-/Durchkreuzens waren Symptome für eine Zeit, in der man das Feld des Wohnens neu aufreißen wollte.

In den verschiedenen Abteilungen der Exposition erwarteten den Besucher ausschließlich Einrichtungen, die man als modern und vorbildlich erachtete. Hier kam die Schau ohne den Vergleich aus. Doch der Tradition Pazaureks verpflichtet, verzichtete sie nicht gänzlich auf Gegenbeispiele, platzierte sie jedoch auf den Plakaten, die der eigenen Positionierung der Ausstellungsmacher dienten. Die gezeigten, nur mit dem Notwendigsten ausgestatteten und äußerst geordneten Räume waren das Gegenstück zu den mit reichlich Dingen angefüllten Negativexempeln, die auf den Postern zu sehen waren. Somit wurden die Besucher bereits vor ihrer Anwesenheit in der Ausstellung darauf vorbereitet, worüber die Weißenhofsiedlung hinausführen wollte. Andererseits ließen die Plakate mit ihrem Durchkreuzen, ihrer Aufforderung „So nicht!", eine Antwort auf die Frage nach dem „wie wohnen?" gezielt offen. Bestimmung dieser Werbemittel war es vor allem, als Teaser zu fungieren. Wiederum wurde die Aufgabe, zu klären, wie gewohnt werden solle, allein dem Besuch der Ausstellung übertragen.

458 Werner Graeff zitiert in Ebd., S. 71.

4.3 Beispiel und Gegenbeispiel, Moderne und „andere Moderne“

a. Vom Zeigen und Nicht-Zeigen eines Stuttgarter Faltblatts

Eine Beziehungsstudie zur Weißenhofsiedlung

Mit einem Leporello wurde 1927 zur Werkbundausstellung *Die Wohnung* eingeladen. Entfaltete der Adressat den langen, zusammengelegten Papierstreifen, wurde ihm Stück für Stück offen gelegt, was ihn auf der Exposition erwartete: die Weißenhofsiedlung, eine Hallenausstellung, ein Versuchsgelände und die *Internationale Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst* als fotografische Zusammenstellung von bisher realisierten Gebäuden moderner Architektur. „23. JULI BIS 9. OKTOBER: AUF NACH STUTTGART“, heißt es im letzten Satz des Faltblatts. Denn nur vor Ort wurde eingelöst, was sich auf dem Leporello ankündigte: Während das Prospekt etwa zur Weißenhofsiedlung mit dem fotografierten Modell warb, ließen sich die verwirklichten Bauten zur Ausstellung besichtigen. Erst unmittelbar zum Eröffnungstermin waren die Häuser – mehr oder weniger – fertig gestellt. Als man das Werbematerial produziert hatte, war das, was man annoncierte, noch im Entstehen.

Werner Graeff, Leiter der Presse- und Werbeabteilung der Exposition, konnte bei der Gestaltung des Faltblatts nur auf das zurückgreifen, was existent war. Es gab die Ambition, das Modell, die Pläne und es gab die Namen. So nutzte Graeff diese wenigen Elemente, um eine visuelle Ankündigung zu schaffen (Abb. 4.3.1). Ein Foto des Modells und der Lageplan wurden abgedruckt. Die Ambition bekam im Text ihren Ausdruck: „60 Wohnungen, erbaut von der Stadt Stuttgart nach Vorschlägen des Deutschen Werkbunds von 16 der besten Architekten Europas. Bebauungsplan und künstlerische Leitung der gesamten Ausstellung: Mies van der Rohe, Berlin, 2. Vorsitzende des Deutschen Werkbunds.“ Zur Darstellung der Baukünstler notierte Graeff nicht nur die Namen. Er fügte ihnen Porträtfotos zu und verband diese durch Pfeile mit deren Häusern auf dem Lageplan.[459] Die Bauten der Siedlung wurden personalisiert.

459 Der Lageplan mit den Architektenbildern wurde nach einem Entwurf von Karl Straub gestaltet. Vgl. Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ Stuttgart 1927*, S. 193.

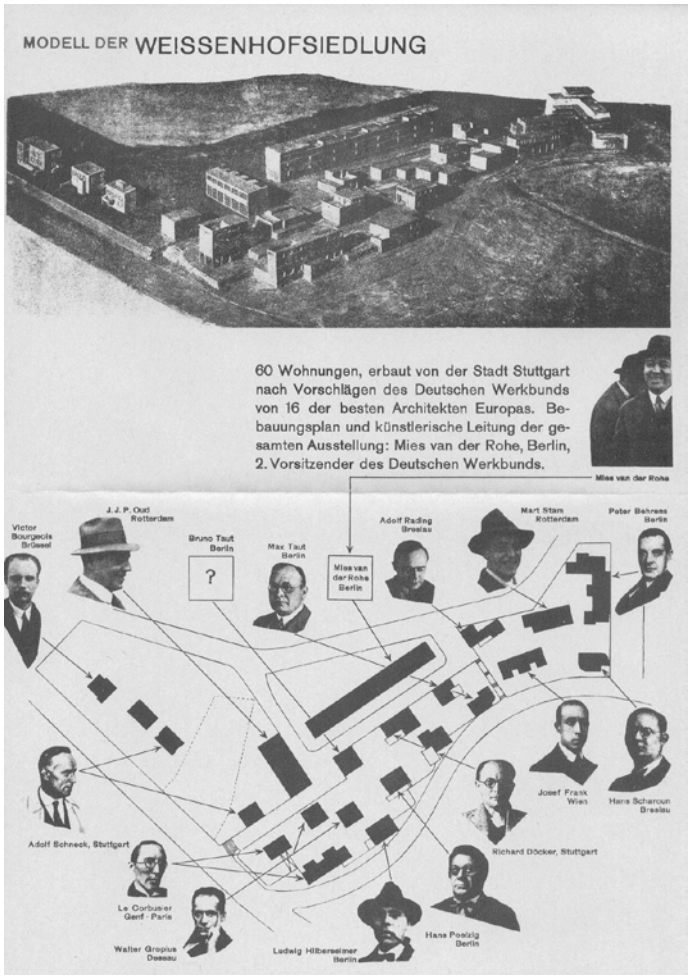


Abb. 4.3.1: Doppelseite aus Werner Graeffs Leporello.

Denn das Leporello sollte deutlich machen: Auf dem Stuttgarter Weißenhof waren die „großen Köpfe" des Neuen Bauens alle versammelt.[460] Die 21 Häuser repräsentierten ihre Architekten, jedoch ist dies kaum auf deren Präsenz zurückzuführen. Tatsächlich waren die Baukünstler physisch in Stuttgart nicht annähernd so anwesend, wie es das Prospekt suggeriert. Selbst zur Ausstellungseröffnung sind sie nicht vollzählig gewesen. Le Corbusier fehlte – was kaum verwundert, wenn man bedenkt, dass er und Pierre

460 Zu ähnlichen Gestaltungen kam es auch in Publikationen zu anderen Bau-Ausstellungen, etwa zur *Interbau* 1957. Vgl. dazu: Johanna Hartmann, „‚Aber wenn die Frau aus ihren Grenzen tritt, ist es für sie noch gefährlicher'. Geschlechtermodelle für die Stadt von morgen.", in *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, hg. von Annette Maechtel und Kathrin Peters (Köln: König, 2008), S. 200.

Jeanneret auch zuvor ihre Stuttgarter Baustelle kein einziges Mal besucht hatten.[461] Die Weißenhofsiedlung wurde vor allem von auswärts geplant, wie es das Leporello kenntlich macht. Jedem Architekten folgt eine Notiz zu seinem Arbeitsplatz. Aus Brüssel, Paris, Rotterdam und Wien, aus Breslau, Dessau und vor allem aus Berlin stammten die Entwürfe. Nur zwei Architekten kamen aus Stuttgart.

Ludwig Mies van der Rohe, der auf dem Faltblatt durch die Position, die größere Darstellung und die Erwähnung im Text eine besondere Stellung einnimmt, bestimmte als künstlerischer Leiter diese Auswahl maßgeblich. Auf dem Leporello zeigt er sich in Bild und Text in seiner doppelten Funktion: Er gehörte nicht nur zu den Architekten, die sich dem Neuen Bauen verschrieben hatten, er agierte ebenso als Vertreter des Deutschen Werkbunds und stand im Dienst der Stadt Stuttgart. Mies van der Rohe war Teil weit gestreckter Verflechtungen, die auf dem Dokument Spuren hinterlassen haben.

Die Einladung sollte auf die Weißenhofsiedlung zeigen. Diese Geste trägt die Besonderheit, dass mit ihr nicht nur das Gezeigte, sondern auch der Zeigende hervortritt[462] – oder in diesem Fall besser gesagt: die Zeigenden. Denn die Siedlung hatte weit mehr Urheber als nur Mies van der Rohe: Für das Zustandekommen der Bau-Ausstellung waren verschiedene Akteure und Agenturen verantwortlich, die versuchten, an sie eine Erziehung zum Neuen Wohnen zu übertragen, dabei aber neben dieser Zielstellung jeweils für recht unterschiedliche Interessen einstanden. So war die Bebauung nicht allein als Leistungsschau für die Architekten geplant, sondern ebenfalls als Prestigeprojekt des Deutschen Werkbunds. Zu seinen Grundoperationen gehörte das Vernetzen. Ausdruck dieser besonderen Fähigkeit sollte die Zusammenstellung der Architekten auf dem Weißenhof werden, die sich auf dem Leporello visualisiert hat. Neben auffällig vielen Vertretern aus den eigenen Reihen, wollte der Bund auch einen Beleg dafür geben, Kräfte von außen respektive aus dem Ausland gewinnen zu können; nicht zuletzt, da der gewünschte Wandel zum Neuen Bauen und Wohnen als internationale Angelegenheiten begriffen wurde. Die Teilnahme Le Corbusiers, dessen Häuser und Schriften im architektonischen Diskurs besprochen wurden wie die keines zweiten, sollte dafür den stärksten Beweis erbringen.

461 Vgl. Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 119. Die beiden Bauten für den Weißenhof entstanden in einer Zusammenarbeit von Le Corbusier mit seinem Vetter Pierre Jeanneret, den man auf dem Leporello nicht abbildete. Das Projekt wurde von Paris aus geplant. Die Arbeiten vor Ort überwachte Alfred Roth.

462 Vgl. dazu: Kapitel 2.1.

Doch gerade an dieser Person verdeutlicht sich, dass Mies van der Rohe und der Werkbund nicht gänzlich frei und im luftleeren Raum operierten. Das Faltblatt zeigt, wer die 60 Wohnungen auf dem Weißenhof baute: die Stadt Stuttgart. Sie stellte das Gelände und finanzierte das Projekt. Kommunale Gremien mussten somit über die wichtigen Schritte informiert werden und entschieden mit – selbst über die Wahl der Architekten. Bei Le Corbusier herrschte zwischen dem Werkbund und der Stadt zunächst keine Einigkeit, wie ein Auszug aus dem Protokoll der Sitzung der Bauabteilung des Gemeinderats vom 27. August 1926 belegt:

„Bei der Abstimmung wird die Wahl des Architekten Corbusier, der Westschweizer ist, aus nationalen Gründen mit Stimmenmehrheit abgelehnt."[463]

In Deutschland der 1920er Jahre war es eine verbreitete Angewohnheit, die französisch sprechende Schweiz mit Frankreich, dem sogenannten „Erbfeind", gleichzusetzen.[464] Damit schied für die kommunalen Vertreter Le Corbusier zunächst als Ausstellungsarchitekt aus. Bei einer Aussprache brachte Mies van der Rohe aber auf den Punkt, was seine Teilnahme für das Unternehmen bedeuten würde: „Auf Corbusier dürfe nicht verzichtet werden, man schade dadurch der Sache ungemein; sein Name werde vor allem auch im Ausland seine sehr starke Wirkung haben."[465] Der Werbewirksamkeit eines Charakters wie Le Corbusier konnte sich Stuttgart nicht verschließen. So ist es kaum verwunderlich, dass er schlussendlich nicht nur an der Ausstellung teilnahm, sondern für seine Häuser einen der prominenten Bauplätze zugewiesen bekam. Der Fall Le Corbusier verdeutlicht, dass der Gemeinderat erheblichen Einfluss auf das Projekt hatte, doch selbst an die Regeln des Ausstellens gebunden war. Aufmerksamkeit galt es zu generieren und mit der Exposition nicht nur auf die Architekten und den Werkbund zu deuten, sondern auch auf die Stadt. Stuttgart stand in Konkurrenz zu den anderen Ausstellungsorten Deutschlands wie München, Düsseldorf oder Dresden. Bruno Taut hielt 1926 in einem Brief an die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds fest: „Wenn die Stuttgarter Unternehmung der vorbildlich neuartigen Siedlung nicht zustandekommen sollte, so wird m. E. dieser Plan ganz sicher anderswo einmal verwirklicht

463 Auszug aus „Niederschrift der Bauabteilung des Gemeinderats", 27. August 1926, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.
464 Vgl. Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 101.
465 Aussprache zwischen Ludwig Mies van der Rohe, Gustaf Stotz und Vertretern der Stadt am 15. September 1926, zitiert in Ebd., S. 56.

werden und zwar durchaus in absehbarer Zeit."[466] Vor diesem Hintergrund lassen sich einige Entscheidungen aus der Planungsphase der Ausstellung erklären. Bestanden zwar in vielen Fragen Uneinigkeiten zwischen den einzelnen Gemeinderatsmitgliedern sowie zwischen der Stadt und dem Werkbund, war doch allen Beteiligten bewusst, dass die verschiedenen Begierden und Bedenken ausgehandelt, die Interessen angeglichen werden mussten. So sehr der Werkbund auf die Stadt und ihre Gelder angewiesen war, so sehr bestand die Gefahr, dass sich die Vereinigung bei zu großer Einmischung seitens des Gemeinderats einen anderen Ausstellungsort suchte. Waren mit der Exposition einige Risiken, besonders finanzieller Art, verbunden, wurde von vielen Personen betont, dass sie vor allem als Chance zu begreifen war. Etwa der Geheime Hofrat Peter Bruckmann, Landtagsmitglied, Vorsitzender der Demokratischen Partei in Württemberg und – nicht zu vernachlässigen Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbunds –, stellte heraus:

„Es ist genau wie in der Industrie; wir glauben oft, noch auf der Höhe der Zeit zu sein, wir glauben immer noch einen Rang einzunehmen wie vor dem Krieg, aber während des Kriegs und nach dem Krieg haben sich in Ländern, an die man früher gar nicht gedacht hat, neue Industrien, neue Techniken entwickelt und wir stehen erstaunt vor dem, was dort geleistet wird. Und so sollte auch Stuttgart, gerade um den Ruf weiter zu wahren, eine der ersten Städte in Deutschland zu sein, in der gut gebaut wird, auf diesem Gebiet sich eine besondere Anstrengung leisten, indem sie nun zeigt, was tatsächlich das Neueste, das Beste, das Praktischste ist."[467]

Der Austragungsort einer solch zukunftsweisenden Veranstaltung zu sein, wurde als förderlich für das Image eingeschätzt, das die Stadt von der Stadt zeichnen wollte.

Mit der Kreation dieses Selbstbilds war das Ziel verbunden, in- wie ausländische Besucher und Fachleute nach Stuttgart zu locken und damit wirtschaftliche Impulse zu setzen. So musste bei der Planung daran gedacht werden, dass es auch zu den Regeln des Ausstellens gehörte, einen günstigen Ort dafür zu wählen. Der Weißenhof, ein Gelände auf einer der Stuttgarter Anhöhen, stand 1925 nicht allein zur Diskussion. Näher zum Zentrum und zur Stadthalle, deren Bau gerade begonnen wurde, wäre die Berg- oder Stöckachgegend gewesen. Großzügiger und ansprechender war jedoch der Weißenhof.

---

466 Auszug aus „Brief von Bruno Taut, Berlin, an die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds, Stuttgart", 1926, Stadtarchiv Stuttgart, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart. Tatsächlich existieren Dokumente, die belegen, dass auch andere Städte während der Planungsphase Interesse an dem Ausstellungsprojekt hatten. Vgl. „Brief vom Geschäftsführer des Deutschen Werkbunds an das Stadtschultheißenamt", 20. Juli 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart; „Brief vom Geschäftsführer des Deutschen Werkbunds an Gustaf Stotz", 27. Februar 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

467 Auszug aus dem Protokoll der Sitzung der Bauabteilung des Gemeinderats vom 16. April 1926 abgedruckt in Karin Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997), S. 58.

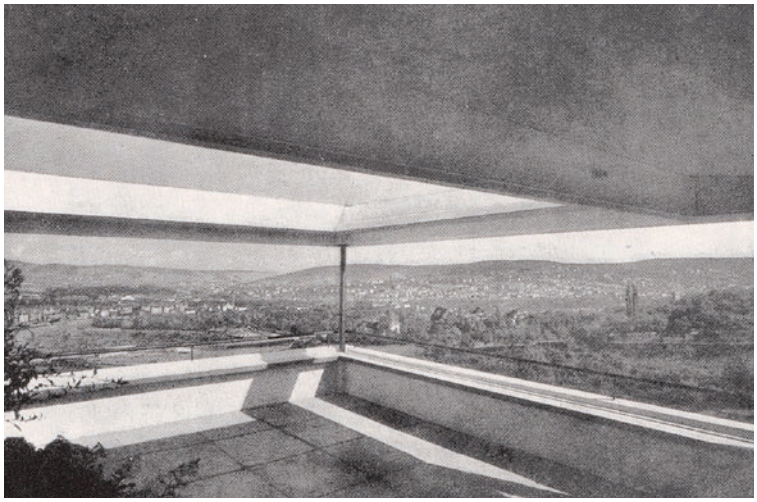


Abb. 4.3.2: Blick von der Dachterrasse, Haus Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1927.

Am Hang gelegen konnten die Bauten auf unterschiedlichen Höhenlagen positioniert werden. Die Ausstellungstechnik, die in Architekturexpositionen häufig durch das Platzieren von Modellen auf verschieden hohen Podesten erzeugt wird, war hier durch die natürliche Beschaffenheit des Geländes gegeben. Von einem Standpunkt aus konnten so viele der Gebäude zumindest in Teilen gesehen werden, selbst wenn sie hintereinander standen. Dies trug dazu bei, dass sich die Siedlung hervorragend ins Bild setzen ließ. Tatsächlich entstanden wahre „Bilderbuchaufnahmen", die in zahlreichen Publikationen abgedruckt wurden, auch wenn sie sich nicht explizit auf die Ausstellung bezogen.[468] Zudem eröffnete der Blick von den Dachterrassen der errichteten Häuser eine exzellente Aussicht über die Stadt und ihren Umkreis (Abb. 4.3.2). Bei gutem Wetter ließ sich weit ins Neckartal sehen. Entschieden wurde über die Standortfrage demzufolge vor allem nach „optischen Gesichtspunkten"[469], nicht nur was den Ausblick betraf. Denn am Standort Stöckach standen Behelfsunterkünfte und Baracken für Obdach- und Arbeitslose – eine Nachbarschaft, die weder dem Prestigeprojekt des Werkbunds noch dem Fremdenverkehr dienlich gewesen wäre.

Das Image, eine Stadt zu sein, in der als einer der ersten „gut gebaut" wird, war nicht allein im Sinne des touristischen Aufschwungs. Mit der Ausstellungssiedlung wollte man sich die ohnehin notwendige

468 Etwa das Titelblatt des Umschlags von *Der Sieg des Neuen Baustils* zeigt die Stuttgarter Weißenhofsiedlung. Vgl. Curt Behrendt, *Der Sieg des Neuen Baustils* (Stuttgart: Wedekind, 1927).

469 Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 44.

Stadterweiterung durch die Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen bezuschussen lassen. Deren Gelder richteten sich an Versuchsarbeiten, die neue Wege der Rationalisierung zur Verbesserung und Verbilligung des Wohnungsbaus erforschten. Diesem Ansatz verschrieb sich die Siedlung und geriet in den Kreis der förderungswürdigen Projekte. Dass es zur Bezuschussung kam, lag auch dem nicht zu vernachlässigendem Aspekt zugrunde, dass im Sachverständigenrat der Gesellschaft, der die Vergabe der Gelder beeinflusste, Werkbundmitglieder wie Walter Gropius oder Ernst May saßen. Die Vernetzungen des Verbands griffen in staatliche Institutionen und machten die Annahme von Anträgen wahrscheinlicher, die sich wie die Weißenhofsiedlung auf Unternehmen des Werkbunds bezogen oder in dessen Nähe angesiedelt waren. So stand die Reichsforschungsgesellschaft tatsächlich in der Kritik, durch die Zusammenstellung ihrer Gremien einseitig ihre Gelder zu verteilen: zu Gunsten des Neuen Bauens.[470]

Eine ähnliche Parteilichkeit lässt sich hinter der Auswahl der Architekten vermuten, die auf dem Weißenhofgelände bauen durften. 1925 schrieb Mies van der Rohe an Gustaf Stotz, den Geschäftsführer der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds: „Ich habe die verwegene Idee alle auf dem linken Flügel stehenden Architekten heranzuziehen, das würde ausstellungstechnisch glaube ich unerhört erfolgreich sein."[471] Die Entscheidung für eine extrem moderne Exposition war gleichzeitig eine gegen die traditionalistischen Tendenzen im Deutschen Werkbund. Das musste am Stuttgarter Schauplatz Konflikte mit sich bringen. Denn die Stadt hatte eine Architekturschule mit großem Zulauf hervorgebracht, die dem Traditionalismus zugewandt war und deren Lehrer Paul Bonatz und Paul Schmitthenner in Stuttgart, aber ebenso überregional, Instanzen der Baukunst darstellten. Seit der Gründung der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft des Werkbunds am 6. Februar 1920 gehörte Bonatz zu den Vorstandmitgliedern. Schmitthenner war zweiter Vorsitzender.

Ab September 1925 stellten Mies van der Rohe und Stotz verschiedene Teilnehmerlisten für die

470 Neben dem Weißenhofprojekt wurden etwa Gropius' Bauhaussiedlung in Dessau-Törten und Mays Siedlung Frankfurt-Praunheim bezuschusst. Besonders die *Deutsche Bauhütte* kritisierte, dass von den Förderungen vor allem die modernen Architekten profitierten. Vgl. dazu: Anke Blümm, „‚Irrwege der neuen Baukunst'. Die Berichterstattung der Deutschen Bauhütte über das Neue Bauen 1927 bis 1933", in *Architektur im Buch*, hg. von Burcu Dogramaci und Simone Förster (Dresden: Thelem, 2010), S. 146.

471 Auszug aus einem Brief von Ludwig Mies van der Rohe, Berlin an Gustaf Stotz, Stuttgart, vom 11. September 1925 abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 24.

Exposition zusammen. Diverse Namen wurden aufgenommen und wieder gestrichen bis am 12. November 1926 die Architekten feststanden.[472] Schlussendlich sind aus dem Kreis der Stuttgarter Schule nur Richard Döcker[473] und Adolf G. Schneck auf dem Leporello zur Ausstellung zu finden. Das Sich-*Nicht*-Zeigen von Bonatz und Schmitthenner auf dem Faltblatt musste also triftige Gründe haben.

Ihr Fehlen geht nicht zuletzt auf die Debatten in der Planungsphase zur Siedlung zurück.[474] Diese geben ein Beispiel für die Querelen innerhalb des Deutschen Werkbunds der 1920er Jahre. Tatsächlich stand Bonatz auf den Anfangslisten und wurde von Bruckmann zur „obersten Leitung der Siedlungsangelegenheit" vorgeschlagen[475]; vermutlich, um den Gemeinderat zur Zustimmung zum Projekt zu bewegen. Zu einer Zusammenarbeit zwischen ihm und Mies van der Rohe sollte es nicht kommen. Denn noch bevor sie persönlich aufeinander trafen, äußerte sich der Stuttgarter Architekt öffentlich am 5. Mai 1926 im *Schwäbischen Merkur* zu den ersten Skizzen, die Mies van der Rohe im Herbst 1925 vorgelegt hatte:

„Man hat das Gefühl, als stürze sich die Stadt mit der Werkbundsiedlung am Weißenhof in ein Abenteuer. Diese Befürchtung wird verstärkt, wenn man den ersten Plan von Mies van der Rohe für die Werkbundsiedlung sieht. Der Plan ist unsachlich, kunstgewerblich und dilettantisch. […] In vielfältigen horizontalen Terrassierungen drängt sich in unwohnlicher Enge eine Häufung flacher Kuben am Abhang hinauf, eher an eine Vorstadt Jerusalems erinnernd als an Wohnungen für Stuttgart."[476]

Auch Schmitthenner gab am selben Tag einen Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* heraus:

„Dieser Plan ist geradezu schlecht und spricht so ziemlich jede Erfahrung mit Hohn […] Die Zusammenfügung der Häusermassen zeigt die Absicht zum kubischen Bauen, d.h. zum Haus ohne Dach. Die Siedlung so gebaut, farbig geschmackvoll gestrichen, kann unter Umständen eine recht interessante Kulisse werden, die vielleicht an italienische Bergnester erinnert."[477]

472 Vgl. dazu: Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 53-59.

473 Döcker präsentierte nicht nur ein eigenes Haus, sondern war als Ortsansässiger zum Bauleiter der Weißenhofsiedlung bestimmt worden. Für diese Aufgabe empfahl ihn, dass er keinem Lager zuzuordnen war. Er hatte an der Technischen Hochschule in Stuttgart studiert, war bei Bonatz von 1922 bis 1924 Assistent gewesen und galt als Vertreter des linken Flügels der Stuttgarter Schule. 1926 trat er der Architekturvereinigung *Der Ring* bei, die das Neue Bauen fördern wollte und zu deren Initiatoren Mies van der Rohe gehörte. Nichtsdestotrotz war die Arbeit zwischen beiden in Stuttgart geprägt von Spannungen und Konflikten.

474 Ausführlich legt Karin Kirsch diese in ihrem Werk zur Weißenhofsiedlung dar. Auf ihren Ausarbeitungen basieren die folgenden Passagen. Vgl. Ebd., S. 43-58.

475 Vgl. dazu die Ansprache Paul Bruckmanns: „Wir haben einen Architekten, der der Sohn eines Steinmetzes in Aachen ist und der als Steinmetz gelernt und gearbeitet hat, den Herrn Mies van der Rohe, den Auftrag gegeben einmal ein vorläufiges Modell der Siedlung zu machen. […] Der Werkbund ist aber gerne bereit, wenn der Wert darauf gelegt wird, dass man die, ich möchte sagen, oberste Leitung der ganzen Siedlungsangelegenheit einem hiesigen Architekten – wir denken an Herrn Professor Bonatz – überträgt, der dann den Herrn Mies als Mitarbeiter haben soll. Ich bin der Ueberzeugung, dass die beiden Herrn ganz gut miteinander zu arbeiten verstehen werden, indem der eine die lokalen Verhältnisse von Stuttgart vielleicht besser kennt, während der andere gerade mit dem, was wir zeigen wollen, mit diesen neuen Techniken und Verfahren, am besten vertraut ist." Aus dem Protokoll der Sitzung der Bauabteilung des Gemeinderats der Stadt Stuttgart vom 16. April 1926 abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 59 f.

476 Paul Bonatz, „Noch einmal die Werkbundsiedlung", *Schwäbischer Merkur* (5. Mai 1926): S. 5.

477 Paul Schmitthenner, „Die Werkbundsiedlung", *Süddeutsche Zeitung* Abendausgabe (5. Mai 1926): o. S.

Gemäß Bonatz und Schmitthenner gehöre diese Planung nicht nach Stuttgart, sondern passe in andere Umgebungen; in südliche Länder oder an Orte mit provinziellem Charakter wie die Titulierungen von „Vorstädten“ und „Bergnestern“ belegen. Schmitthenner bezeichnet die beabsichtigte Bebauung gar als „Kulisse“ und verweist damit auf die Expositionsbauten der Jahrmärkte und Weltausstellungen. Mit diesem Vergleich spricht er ihr den Status einer ernstzunehmenden Architektur ab. Mies van der Rohe war mit diesen Veröffentlichungen zu keinem Dialog mehr bereit.[478]

In einer Sondersitzung der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft des Werkbunds am 14. Mai 1926 gab Bonatz sein mangelndes Verständnis darüber kund, warum bei dem Projekt nicht auf die Kompetenzen Ortsansässiger zurückgegriffen wurde:

„Ich warte dauernd auf die Besprechung, aber ich hatte das Gefühl, als sollten zuerst Tatsachen geschaffen werden, und dann würde man erst zu mir kommen […] Wenn ich die Überzeugung habe, daß nur Dilettantismus gezeigt wird von einem Mann, von dem ich nichts kenne als eine Zeichnung von einem Wolkenkratzer, wenn ich den Eindruck habe, daß der Plan absolut unsachlich angefaßt ist, so halte ich mich als der Lehrer der Hochschule für verpflichtet, dagegen zu protestieren und mit allem Nachdruck zu kämpfen.“[479]

Hinter einem solchen Zitat steckt nicht nur der „Groll de[s] Nicht-Gefragten“[480]. In den Zeilen verbirgt sich die Verwunderung darüber, die Projektleitung jemanden zu übertragen, der kaum praktische Erfahrung als Architekt gesammelt hatte. Denn der Ruf, den Mies van der Rohe sich bis dahin aufgebaut hatte, ging weniger auf seine errichteten Häuser zurück. Er basierte vor allem auf seinen Zeichnungen und Modellen, die er bei Wettbewerben wie zur Bebauung für die Berliner Friedrichsstraße von 1921 eingereicht oder die er auf Ausstellungen wie der *Internationalen Architektur* in Weimar 1923 präsentiert hatte. So kommt es nicht von ungefähr, dass 1927 auf dem Leporello sein Porträt abgebildet ist. Mit der Bau-Ausstellung gab er neben den anderen Architekten sich selbst die Möglichkeit, seine Ideen des Neuen Bauens endlich in die Tat umzusetzen.

Als Schmitthenner und Bonatz 1926 die Skizzen Mies van der Rohes beurteilten, glaubten sie eine Kluft zu erkennen: zwischen diesen Plänen und solchen, die vermeintlich für die Stadt vonnöten gewesen

478 Bruckmann äußerte sich dazu: „Ich habe seinerzeit in einer Besprechung mit Herrn Bürgermeister Dr. Sigloch den Vorschlag gemacht, zusammen mit Mies van der Rohe zu Bonatz zu gehen, um über diese Sache zu sprechen. Das war mittags, und abends ist bereits der Artikel erschienen. Mies van der Rohe hat mir darauf erklärt, er könne sich nicht denken, wo er da noch persönlich mit Bonatz verhandeln solle. Trotz wiederholter und dringlicher Bitten ließ er sich nicht bewegen, mit mir zu Bonatz zu gehen.“ Peter Bruckmann zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 49.

479 Protokoll der Vorstandssitzung der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds vom 14. Mai 1926 abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 74 ff.

480 Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 49.

wären. „Es handelt sich um einen Teil des Stuttgarter Stadterweiterungsplans, um einen Stadtplan. Hier muß in vielen Dingen Ordnung hereingebracht werden", merkte Schmitthenner in der Debatte an. „Wenn sie den Plan ansehen, so ist das dem ins Gesicht geschlagen. Alles ist malerisch, ästhetisch, entzückend in einem Kino oder in einer Ausstellung; aber alles das ist dummes Zeug und schmeißt alles, was in langsamer Entwicklung festgelegt wurde, über den Haufen …"[481] Schmitthenner macht mit diesen Sätzen eine Differenz auf zwischen einer Architekturplanung, die sich an Exposition und Filmtheater anlehnt und einer, die der Stadterweiterung dient. Die Stadt allerdings entschied sich, wenn auch nicht ohne anfängliches Zögern, für den Architekten, der für Innovationen im Bauen stand.

Stuttgart wollte sowohl weiteren Wohnraum schaffen als auch die Vorteile der Aufmerksamkeitsgenerierung über eine Exposition nutzen. Das bedeutete, sich auf Radikales und Neues einzulassen.[482] Zwar dachten die Württembergische Arbeitsgemeinschaft und die Stadt darüber nach, alternative Entwürfe bei lokalen Architekten zu beauftragen. Als die Spannungen im Werkbund jedoch zunahmen – nicht zuletzt, da sich Mies van der Rohe weigerte, sich einem nachträglichen Wettbewerb auszusetzen – stand die Drohung im Raum, die Ausstellung in eine andere Stadt zu verlegen. Unter diesen Umständen konnten die Vertreter der Bauabteilung und des Gemeinderats plötzlich zügig darüber einkommen, Mies van der Rohe die Zustimmung zur weiteren Ausarbeitung des Bebauungsplans zu erteilen.[483] Schmitthenners und Bonatz' Einwände hatten somit wenig Gewicht. Doch sie sollten Einfluss auf ihre eigene Position haben: Die Debatten um die Exposition führten zu einem geänderten Kräfteverhältnis innerhalb des Werkbunds. Im Mai 1926 veröffentlichten Schmitthenner und Bonatz ihre Artikel, im Juni wurden die

481 Paul Schmitthenner zitiert in Ebd. Wenn Schmitthenner davon berichtet, dass es Mies van der Rohe mit dem Plan nicht gelingt, Ordnung zu erzeugen, dann spricht er ihm seine Kompetenz als Architekt ab. Denn für ihn gehört dies zu den Grundaufgaben des Berufs, wie er in einer späteren Schrift darlegt: „Die Arbeit des Architekten ist ‚Ordnung schaffen', Ordnung in einer Reihe technischer, wirtschaftlicher und menschlicher Notwendigkeiten. Diese Notwendigkeiten nach ihren Zusammenhängen in sinnvolle Ordnung gebracht und in Schönheit gestaltet, ist Baukunst." Paul Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus* (Stuttgart: Wittwer, 1932), S. 1.

482 Die Haltung Karl Beers, Architekt und Mitglied des Stuttgarter Gemeinderats, macht dies deutlich: „Man stehe vor der Entscheidung, ob man eine Werkbundsiedlung mit neuen Gedanken machen wolle, oder ob auf dem Weissenhofgelände städt. Wohnhausbauten allgemeiner Art errichten werden sollen. Die Bauweise Döcker und Schmitthenner sei hier genügend bekannt, bringe man einen von ihren Entwürfen zur Ausführung, so sei damit nichts Neues geboten. Auch ein Kompromiss sei nicht durchführbar, da bei den verschiedenartigen Auffassungen der Architekten ein Zwitterding dabei herauskomme." Auszug aus „Niederschrift der Bauabteilung des Gemeinderats", 8. Mai 1926, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

483 Vgl. Richard Pommer und Christian F. Otto, *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture* (Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 1991), S. 31; Stefanie Plarre, *Die Kochenhofsiedlung – Das Gegenmodell zur Weißenhofsiedlung: Paul Schmitthenners Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933* (Stuttgart: Hohenheim, 2001), S. 90.

meisten Mitglieder des Vorstands der Württembergischen Arbeitsgemeinschaft ausgetauscht; unter ihnen Schmitthenner als zweiter Vorsitzender. Bonatz blieb im Vorstand. Doch mit der neuen Besetzung ergab sich eine Machtverschiebung, die beiden ihren bis dahin erheblichen Einfluss nahm.[484] Als Konsequenz sahen sie nur den Austritt aus dem Deutschen Werkbund.[485] Für die Gesamtvereinigung wurde am 23. Juli 1926, ein Jahr vor Ausstellungseröffnung, ein neuer Vorstand gewählt. Bruckmann ernannte man zum ersten, Mies van der Rohe zum zweiten Vorsitzenden. Die Gefechte um die Stuttgarter Exposition bedeuteten somit für manche Mitglieder eine Schwächung, andere wurden in ihrer Rolle jedoch bekräftigt. Selbst das hat Spuren auf dem Leporello hinterlassen. Während alle übrigen Architekten auf dem Dokument ohne Angaben zu ihrer Zugehörigkeit im Deutschen Werkbund verzeichnet sind, wird Mies van der Rohes Position in der Vereinigung benannt. Im Stuttgarter Kontext bedeutet diese Notiz eine Machtdemonstration.

Die Einladung präsentiert den Lageplan Mies van der Rohes und den Kanon der ausgewählten modernen Architekten. Gezeigt wird auf dem Faltblatt allerdings nicht, dass in Stuttgart ebenso eine „andere Moderne“[486] existierte.

484 Vgl. dazu: „Wir haben einen neuen Vorstand bekommen, bei dem die seitherige Übermacht Bonatz-Schmitthenner nebst Anhängern ausgebootet wurde.“ Brief von Gustaf Stotz, Stuttgart an Ludwig Mies van der Rohe, Berlin vom 14. Juni 1926 abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 96.

485 Vgl. dazu: „Wir selbst sind nach Meinungsverschiedenheiten bei Vorbesprechungen zur Ausstellung aus dem Werkbund ausgetreten, haben uns also freiwillig ins Abseits gestellt.“ Brief vom 13. Februar 1928 von Bonatz und Schmitthenner an Werner Hegemann, Herausgeber der *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*; zitiert in Plarre, *Die Kochenhofsiedlung*, S. 90.

486 Der Begriff der „anderen Moderne“ ist nur einer von vielen, die in der Architekturgeschichte geprägt wurden, um der traditionalistischen Richtung in der Moderne eine passende Bezeichnung zu geben. Betitelt wurde sie auch als „gemilderte Version der modernen Architektur“, „traditionalistische Moderne“ oder „Neue Tradition“. Vgl. dazu: Roland May, „Statt einer Einleitung: Neue Tradition. Henry-Russell Hitchcocks Ringen mit der anderen Moderne.“, in *Neue Tradition: Konzepte einer antimodernen Moderne in Deutschland von 1920 bis 1960*, hg. von Kai Krauskopf, Hans-Georg Lippert und Kerstin Zaschke (Dresden: Thelem, 2009), S. 31 f.

b. „Fünf Minuten von der berühmten Weißenhofsiedlung …“

Beispiel und Gegenbeispiel im städtischen Raum

Auf die Einladung folgte die feierliche Eröffnung der Ausstellung *Die Wohnung* am 23. Juli 1927. Diesen Tag nutzte auch Paul Schmitthenner als Bühne. Er nahm nicht an der Exposition teil. Ebenso wenig aber sollte er den Ausstellungsraum Stuttgart verlassen.

Mitte des Jahres 1926 wurde seine Kritik an der Weißenhofsiedlung bis zum Ende der Schau leiser, vermutlich da damals eine andere Idee wuchs: Schmitthenner war gewillt, eine eigene Bau-Ausstellung zu veranstalten, die der Vorstellung der Stuttgarter Schule zum zeitgemäßen Bauen Ausdruck verleihen sollte. Im April 1927 legte er das erste Programm vor. Im Juli, exakt am Tag der Eröffnung der Werkbundexposition, wurde – „nicht ohne einen gewissen Sinn für Dramaturgie“[487] – das Projekt der Kochenhofsiedlung öffentlich bekannt gegeben.

In der Zielsetzung trug es ähnliche Züge wie die Exposition auf dem Weißenhof und auch bei diesem Unternehmen bemühte man sich um eine Förderung durch die Reichforschungsgesellschaft – war doch Schmitthenner ebenfalls Mitglied in deren Sachverständigenrat. Zur Umsetzung kam es jedoch zunächst nicht. Diskussionen im Gemeinderat, Verwerfungen zwischen der Gesellschaft und der Stadt[488], dann die Weltwirtschaftkrise verhinderten die Realisierung. Die Idee blieb bestehen.

Schmitthenner baute zunächst an anderen Orten Stuttgarts und verfolgte seine Aufgabe als Erzieher. Dies bezog sich nicht allein auf seine Anstellung als Lehrkraft an der Architekturschule. 1932 veröffentlichte er *Das Deutsche Wohnhaus*, das zu den bekanntesten Architekturbüchern seiner Gegenwart wurde, selbst populär beim Laienpublikum war und in den Kontext der Heimatschutzbewegung gehörte. Das „deutsche Wohnhaus“ war nicht nur ein Buchtitel, es war vielmehr ein architektonisches Ideal, es „repräsentierte einen Archetyp, der in einer Zeit stürmischen Wandels Allgemeingütiges verkörpern

487 Vittorio Magnago Lampugnani, „Vom ‚Block‘ zur Kochenhofsiedlung“, in *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider (Stuttgart: Hatje, o. J.), S. 267.

488 Ausführlich dargelegt wird dies bei Andreas K. Vetter, „Editorischer Anhang zu ‚Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof‘“, in *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof [kommentierte Neuausgabe des Katalogbuches zur Stuttgarter Musterhaussiedlung von 1933]* (Baunach: Spurbuchverlag, 2006), S. 85; Plarre, *Die Kochenhofsiedlung*, S. 92 f.

sollte. Im Zeitlosen angesiedelt, war es doch ganz und gar eine von der Reformarchitektur der frühen Moderne hervorgebrachte Schöpfung“[489]. Schmitthenner leistete mit diesem ersten Band der geplanten Reihe *Baugestaltung* einen Beitrag dazu. Das Werk stellte sich als Plattform dar, um eine Auswahl seiner Einzelhäuser der vergangenen zehn Jahre zu präsentieren. Im eröffnenden Teil findet sich jedoch eine Doppelseite mit der Gegenüberstellung zweier Gebäude, die nicht von ihm stammten (Abb. 4.3.3).

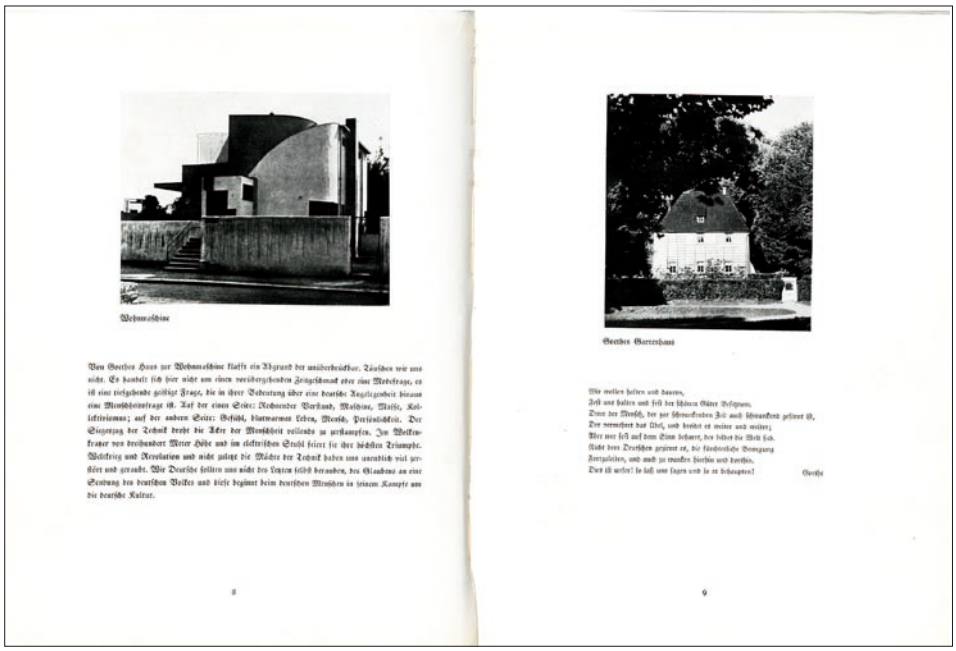


Abb. 4.3.3: Doppelseite aus Paul Schmitthenners *Das deutsche Wohnhaus*, 1932.

Gezeigt werden auf der einen Seite ein avantgardistischer Bau untertitelt mit dem Begriff der „Wohnmaschine“, auf der anderen das Goethe Gartenhaus. Die Bildrhetorik Paul Schultze-Naumburgs mit der Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel machte sich auch Schmitthenner zunutze. Die Geste, den Vorbildcharakter des Gartenhauses herauszustellen, entlehnte er anderen Architekturbüchern. 1908 hatte Paul Mebes es erstmals in der Beispielsammlung *Um 1800* abgedruckt.[490] Seitdem wurde immer dann von den Traditionalisten auf den Bau verwiesen, um rückblickend für das „Einfache“, „Schlichte“ und „Wesentliche“ in der Architektur zu werben. Das Gartenhaus wurde zu ihrer Ikone. Auch

489 Wolfgang Voigt, „Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners ‚deutsches Wohnhaus‘ und seine Vorbilder“, in *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider (Stuttgart: Hatje, 1992), S. 245.

490 Vgl. Paul Mebes, *Um 1800: Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Bd. 2 (München: Bruckmann, 1908), S. 115.

Schmitthenner diente es als Vorbild. Das machen nicht nur seine eigenen Entwürfe deutlich, die abgedruckt im *Deutschen Wohnhaus* eine Anlehnung an das Weimarer Gebäude erkennen lassen. Der Text unterhalb der Bilder legt ein Zeugnis davon ab, wie er versuchte, es als Argument im Streit zwischen Avantgarde und Tradition einzusetzen[491]:

„Von Goethes Haus zur Wohnmaschine klafft ein Abgrund der unüberbrückbar. Täuschen wir uns nicht. Es handelt sich hier nicht um einen vorübergehenden Zeitgeschmack oder eine Modefrage, es ist eine tiefgehende geistige Frage, die in ihrer Bedeutung über eine deutsche Angelegenheit hinaus eine Menschheitsfrage ist. Auf der einen Seite: Rechnender Verstand, Maschine, Masse, Kollektivismus; auf der anderen Seite: Gefühl, blutwarmes Leben, Mensch, Persönlichkeit."[492]

Mit der plakativen Gegenüberstellung von Begriffen, die das Individuum unwahrnehmbar machen, mit solchen, die das menschliche Wesen und seine Emotion explizit herausstellen, verfolgt Schmitthenner eine Strategie: Dem Betrachter und Leser soll verständlich werden, welcher der beiden Häusertypen dem Wohnen vorzuziehen sei. Die Meinungsbildung erfolgt über das Zusammenspiel von Text und Bild. Dabei spielt die Unterzeile der Fotografien eine Rolle: Das Gartenhaus ist nach seinem Bewohner benannt, *dem* deutschen Dichter.[493] Die Wohnmaschine bekommt keine Person zugewiesen, als sei sie unbewohnbar. Überhaupt bleibt sie ganz bestimmungslos. Auf was die Abbildung sich bezieht, ist trotzdem offensichtlich: auf die Weißenhofsiedlung. Das Bild zeigt das Haus von Hans Scharoun, der Begriff der Wohnmaschine geht auf Le Corbusier zurück. Warnte Schmitthenner in der Planungsphase vor dem, was auf dem Weißenhof entstehen würde, dient ihm die Siedlung nun, fünf Jahre nach der Ausstellung, als Gegenbeispiel und ist damit nützlich für seine eigene Argumentation. Trotz seines Ausschlusses beim Weißenhofprojekt, bezieht er dieses in seine Arbeit mit ein. Doch was von Mies van der Rohe und Scharoun als Vorbild für ein Neues Bauen und Wohnen gedacht war, wird von Schmitthenner umgewertet. Es wird zu seinem Exempel dafür, wie ein Wohnhaus nicht auszusehen hat.

Zeitlich geschah dies nicht zufällig. 1932, als *Das deutsche Wohnhaus* erschien, stand die Öffentlichkeit der Weißenhofsiedlung, die inzwischen zum Wohngebiet geworden war, kritisch gegenüber. Ästhetisch wie bautechnisch überzeugte sie nicht, zahlreiche Schäden waren eingetreten – nicht zuletzt, da neue Konstruktionsweisen verwand wurden, deren Folgen 1927 noch nicht absehbar gewesen waren. Diese

491 Vgl. Voigt, „Vom Ur-Haus zum Typ.", S. 248.
492 Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus*, S. 8.
493 1932 setzte ein wachsender Kult um den Dichter ein. Vgl. Voigt, „Vom Ur-Haus zum Typ.", S. 245. Dass ein Interesse an ihm auch im Architekturdiskurs bestand, belegt der Titel des folgenden Artikels: o. A., „Was verdankt die Baukunst Goethe – Zu seinem hundertsten Todestag am 22. März 1932", *Bauwelt* Nr. 11 (1932): S. 285-288.

Mängel , die aus dem Ausstellungsgedanken und seinem Anspruch, etwas Neues zu zeigen, resultierten, mussten die Bewohner der Häuser nun tragen. Das Bauen zum Ausstellen hatte also Einfluss auf die Bauten zum Wohnen. Beide Ansätze miteinander zu verbinden, davon nahm die Stadt grundsätzlich jedoch keinen Abstand. 1932 wurde das Projekt um die Kochenhofsiedlung wieder aufgenommen.

Die Stadt Stuttgart stellte ein Baugelände zur Verfügung, um erneut Expositionshäuser errichten zu lassen. Titel der Veranstaltung sollte der folgende sein: *Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung, Werkbundausstellung, Stuttgart 1933*. Wieder war es die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds, die zusammen mit anderen Institutionen, etwa dem Wirtschaftsministerium, dem Waldbesitzerverband und dem Heimstättenbauverein Gross-Stuttgart, eine Bau-Ausstellung veranstalten wollte; diesmal mit dem Ziel verbunden, die in die Krise geratene deutsche Forst- und Holzwirtschaft zum Aufschwung zu verhelfen. Schmitthenner, der 1927 noch das erste Programm für die Kochenhofsiedlung vorgelegt hatte, konnte mit der Bestimmung des Werkbunds als Trägerverein kaum die Leitung des Projekts übernehmen. Richard Döcker, einst Architekt und Bauleiter der Weißenhofsiedlung, wurde die Aufgabe übertragen. Er hatte Erfahrung mit einer solchen Exposition, doch war mit ihm keine derlei konventionsbrechende Bauplanung zu erwarten wie von Mies van der Rohe.

Aber auch sein Bebauungsmodell geriet in die Kritik. Kaum verwunderlich: Schmitthenner äußerte sich negativ zu der eingereichten Arbeit. Sein Gutachten[494], das von der Fraktion der nationalsozialistischen Partei im Gemeinderat erbeten und auszugsweise am 8. März 1933 im *Stuttgarter Neuen Tageblatt* abgedruckt wurde, trug dazu bei, dass man Döcker die Leitungsaufgabe entzog. Daneben sollte der Deutsche Werkbund nicht mehr als Ausstellungsträger agieren. Als Argument gegen Döcker und den Verband wurde immer wieder die Weißenhofsiedlung in ihrer Mangelhaftigkeit angebracht. Man beklagte die „ungeheuren Reparaturkosten" und bezeichnete die Bauten als „undeutsch"[495], manche sahen in ihnen gar den „Beweis für den Niedergang der deutschen Baugesinnung während der Nachkriegszeit"[496]. Eine solche Rhetorik ging mit dem politischen Bruch einher, der in Deutschland einsetzte: 1933 begann mit der Machtübernahme Hitlers der Gleichschaltungsprozess. In Stuttgart mündete er etwa im Einsatz

494 Abgedruckt in Vetter, „Editorischer Anhang zu ‚Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof'", S. 106. Auch Bonatz, ehemals Döckers Lehrer, sprach sich gegen den Bebauungsplan aus.

495 Beides: Auszug aus dem Brief des Gemeinderats Stuttgart an das Württembergische Innenministerium vom 24. März 1933 abgedruckt in Ebd., S. 107.

496 *Aus Stadt und Land. Anordnungen des Stadtkommissars für Stuttgart*, 4. April 1933 abgedruckt in Ebd., S. 110.

neuer Führungspersonen.[497] Die propagandistischen Kommentare zum Weißenhof passten zur ablehnenden nationalsozialistischen Haltung gegenüber dem Neuen Bauen. Sie hatten mancherlei seltsame Druckererzeugnisse zur Folge; wie eine Postkarte (Abb. 4.3.4), datiert um 1932, die bezeichnenderweise zur erfolgreichsten wurde, die man je zur Weißenhofsiedlung entwarf.[498]

Abb. 4.3.4: Postkarte zur Weißenhofsiedlung, um 1932.

War die Siedlung noch vor wenigen Jahren das Prestigeprojekt des Deutschen Werkbunds gewesen, sollte sie nun der Grund dafür sein, der Vereinigung die Verantwortung für andere Bau-Ausstellungen zu entziehen.[499] Auf städtischen Eingriff hin wurde der Werkbund aus der Gemeinschaft der Veranstalter

497 Vgl. dazu: Plarre, *Die Kochenhofsiedlung*, S. 111 f.

498 Vgl. Wolf Sachsse, „Architekturfotografie: Das analoge Bild der klassischen Moderne – Zur gegenseitigen Historisierung von Fotografie und Architektur im 19. und 20. Jahrhundert", in *Die Medien der Architektur*, hg. von Wolfgang Sonne (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011), S. 88.

499 Vgl. dazu: „Der Deutsche Werkbund wird darnach aus dem Ausstellungsverein ausscheiden können, ohne daß das an sich begrüssenswerte Unternehmen Schaden leidet. Der Werkbund ist zwar Urheber des Gedankens einer Holzhausausstelllung in Stuttgart, jedoch ist das berechtigte Misstrauen gegen ihn als Ausstellungsträger so gross, daß der Oeffentlichkeit die Zulassung dieses Vorhabens nicht zugemutet werden kann." Auszug aus dem Brief des Gemeinderats Stuttgart an das Württembergische Innenministerium vom 24. März 1933 abgedruckt in Vetter, „Editorischer Anhang zu ‚Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof'", S. 107.

ausgetauscht: durch den Kampfbund für deutsche Kultur[500].

Schmitthenner, Sympathisant des neuen Regimes, wurde die künstlerische Oberleitung übertragen. So gelang es ihm, der Weißenhofsiedlung nicht nur auf der Doppelseite seiner Publikation *Das deutsche Wohnhaus* etwas entgegenzusetzen. Nun veranstaltete er selbst eine Bau-Ausstellung. Unter seiner Leitung errichteten 23 Architekten aus dem Kreis der Stuttgarter Schule 25 Stadthäuser aus Holz; laut Ausstellungskatalog fernab von „Sentimentalität" oder „Wohnmaschine"[501], aber dafür mit Satteldachpflicht[502], beruhend auf Tradition und der „unbedingten Unterordnung unter einen Führerwillen unter Ausschaltung aller architektonischen Kunststücke und Effekthascherei"[503]. Dies betraf auch die Konstruktionsweisen. Nur von bewährten Methoden wurde Gebrauch gemacht. An die Regularien der Reichsforschungsgesellschaft hatte man sich nicht mehr zu halten, wurde diese doch 1931 im Zuge der Wirtschaftskrise aufgelöst. Fördergelder gab es nun, trotz des Verzichts auf innovative oder experimentelle Versuche, direkt aus dem Reicharbeitsministerium für die inzwischen als „reichswichtig" eingestufte Kochenhofsiedlung.[504]

Die Bauten (Abb. 4.3.5) entsprachen dem Vorbild des Goethe Gartenhauses[505]. Ihre Fotografien hätten in der Gestaltung einer Doppelseite, in der man die Häuser der Weißenhofsiedlung als Gegenbeispiel markierte, die Rolle des Beispiels einnehmen können – angelehnt an Gegenüberstellungen, wie man sie in den Büchern Schmitthenners und Schultze-Naumburgs entdeckte.

500 Beim Kampfbund für deutsche Kultur handelte es sich um eine nationalsozialistische Kulturorganisation (1928-1934). In einem Flugblatt, das anlässlich der Eröffnungskundgebung im Februar 1929 gedruckt wurde, hieß es: „Der Kampfbund für deutsche Kultur hat den Zweck, inmitten des heutigen Kulturverfalles die Werte des deutschen Wesens zu verteidigen und jede arteigene Äußerung kulturellen deutschen Lebens zu fördern. Der Kampfbund setzt sich als Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst und Wissenschaft, sittlichen und willenhaften Werten aufzuklären." Zitiert in Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für Deutsche Kultur" und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne* (Hamburg: LIT, 2001), S. 20. Diesem Anspruch verpflichtet war es für den Verband nur konsequent, das Mittel der Bau-Ausstellung zu nutzen, um seine Haltung einer zeitgemäßen Architektur zu propagieren. Überhaupt wird dieser Expositionstyp in den 1930er Jahren instrumentalisiert, um nationalsozialistische Positionen zur „gesunden Häuslichkeit" zu verbreiten. Etwa die Schau *Schaffendes Volk* in Düsseldorf 1937 oder die *Deutsche Bau- und Siedlungsausstellung* in Frankfurt am Main im Folgejahr trugen bereits auf ihren Plakaten deutlich das Hakenkreuz.

501 Ernst Hengerer, „Die Holzsiedlung Am Kochenhof", in *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof* (Baunach: Spurbuchverlag, 2006), S. 2.

502 Vgl. dazu die Richtlinien für die Baukonstruktion: „4. Dachneigungen unter 35 Grad sind ausgeschlossen, auch bei Nebengebäuden." Ebd., S. 3.

503 Ebd., S. 2.

504 Vgl. Plarre, *Die Kochenhofsiedlung*, S. 116.

505 Vgl. dazu die folgende Passage aus dem Ausstellungskatalog: „Die Siedlung knüpft […] an die gute Tradition an, wie sie z. B. in Goethes Gartenhaus in Weimar und in zahllosen Bürgerhäusern kleiner und großer Städte aus der Zeit vor den 70er Jahren verkörpert ist." Hengerer, „Die Holzsiedlung Am Kochenhof", S. 2.

Abb. 4.3.5: Blick in die Kochenhofsiedlung, 1933.

Diese Parallele erkannte auch die zeitgenössische Kritik. In einer Besprechung der Ausstellungssiedlung durch den Schweizer Architekten Hans Bernoulli findet sich dafür ein Beleg: „Alles sehr lieblich, sehr poetisch, sehr entgegenkommend und leicht verständlich; so wie die aus der Vergangenheit zu neuem Leben erweckten ‚Beispiele' von Schultze-Naumburg."[506] Wie in dessen Bänden der *Kulturarbeiten* trat das Beispiel immer dann am deutlichsten hervor, wenn es sich von etwas anderem abgrenzen konnte, wenn es von einem Kontrastmittel unterstützt wurde. Dies hatte Einfluss auf die Darstellung der Kochenhofsiedlung, speziell dann, wenn man über sie sprach.

So bediente sich Schmitthenner einer Rhetorik, die das Gegensatzpaar Weißenhof-Kochenhof regelrecht inszenierte, einen Vergleich zwischen ihnen provozierte. Ein Artikel vom 23. September 1933 im *NS-Kurier*, der vermutlich Schmitthenners Worte der Eröffnungsrede wiedergibt[507], ist dafür ein Exempel:

„Im Jahre 1927 wurde die Weißenhofsiedlung in Stuttgart gebaut. 1933 in nachbarschaftlicher Nähe die Holzhaus-Siedlung am Kochenhof. Beide Siedlungen haben in ihrer Entstehungsgeschichte manche Aehnlichkeit und könnten doch nicht grundverschiedener sein in ihrer geistigen Grundlage und in ihrer Auswirkung. Beide wurden unter entscheidender Mitwirkung der Stadt Stuttgart errichtet, beide von einer größeren Anzahl Architekten unter einer künstlerischen Oberleitung erbaut. Beide liegen

506 Hans Bernoulli, „‚Deutsches Holz' – Die Ausstellungssiedlung ‚Am Kochenhof' in Stuttgart", *Das Werk* Nr. 12 (1933): S. 367.

507 Vgl. Vetter, „Editorischer Anhang zu ‚Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof'", S. 87.

auf der Höhe von Stuttgart, und beide sollen für den Wohnungsbau richtunggebend sein. […] Wir wollen keinen neuen Streit über die neue Sachlichkeit und ihre internationale Gültigkeit, die in der Weißenhofsiedlung dokumentiert wurde, anheben. Die neue Zeit ist darüber zur Tagesordnung übergegangen. Wir wollen aber heute, am Tage der Eröffnung der Kochenhofsiedlung, das grundsätzlich verschiedene der beiden Siedlungen klar feststellen […] Auf dem Weißenhof – internationale Baukunst, die durch das Fremde auffallen will und dadurch in ‚Manier und Mode' versank, auf dem Kochenhof der ehrliche Wille ‚der Gesellschaft und dem allgemeinen Wachstum' zu dienen und damit der deutschen Baukunst. Ganz Europa und darüber hinaus durch meisterhafte Propaganda angeregt, schaut auf die internationale Baukunst des Weißenhofes. Der Fremdenverkehr stieg außerordentlich und man buchte einen wirtschaftlichen Erfolg […] Was schadet die Vergewaltigung der deutschen Baukunst und die Propagierung des Internationalen, wenn die Wirtschaft läuft? […] Wir lehnen aber die Gesinnung ab, aus der er entstand, als artfremd und undeutsch. Die Architekten der Kochenhofsiedlung wissen, daß sie kein unsterbliches Werk, aber einen beispiellosen Anfang geschaffen haben zu der Baugesinnung des neuen Deutschland."[508]

Das Zitat belegt die ideologische und gestalterische Entfernung der beiden Projekte, aber auch ihre Ähnlich- und Abhängigkeit zueinander. Schmitthenner argumentiert für die Kochenhofsiedlung, indem er sich gegen die Bebauung auf dem Weißenhof ausspricht. Mit seiner Häusergruppe sollte ein sich abgrenzender Lösungsvorschlag zum verbesserten Wohnen und Bauen, ein Unterschied zur Weißenhofsiedlung präsentiert werden. So funktioniert die Logik des Zitats nur mit Hilfe des Heranziehens des anderen Projekts. Das Argument der Distanzierung ist eines, das der Nähe bedarf.

Eine besondere Pointe liegt darin, dass diese Nähe nicht allein argumentativ erzeugt wurde, sondern dass sie geografisch gegeben ist. Der Kochenhof liegt nur 800 Meter vom Weißenhof entfernt. Dies sollte zum Aufhänger vieler Artikel werden. Im September 1933 schrieb etwa die *Bauwelt*:

„Fünf Minuten von der berühmten Weißenhofsiedlung steht auf dem Hange über Stuttgart die neue Siedlung am Kochenhof. Diese Nähe dürfte ein freundlich begrüßter Zufall sein, der zwei Programme, zwei Zeiten oder, wenn man will, zwei Entwicklungsstufen gut vergleichbar zusammen gebracht hat. Der Grundgedanke der Ausstellung hatte ursprünglich mit diesen Gegensätzen nichts zu tun. Die Siedlung war geplant als eine große Kundgebung für den deutschen Baustoff Holz, als Darstellung der verschiedenen Bauweisen. Aber über das Technische hinaus ist die Siedlung am Kochenhof zu einer programmatischen künstlerischen Kundgebung geworden."[509]

Zeitungsausschnitte wie diese suchten nicht nur den Vergleich, sie forderten den Gast oder Ortsansässigen dazu auf, beide Siedlungen Stuttgarts zu besichtigen. Nahm der Ausstellungsbesucher den Weg vom

508 Paul Schmitthenner, „Kochenhof – Weißenhof/Rückblick und Ausblick", *NS-Kurier – Nationalsozialistische Tageszeitung für Württemberg und Hohenzollern* Nr. 243 (1933): S. 2.

509 Alfons Leitl, „Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung", *Bauwelt* Nr. 41 (1933): S. 1. Diese Nähe führte immer wieder zu einer „Hier/Dort"-Argumentation in der Presse, die belegt, dass die Rhetorik der Veranstalter von der Rezeption übernommen wurde. Vgl. etwa: „Die Siedlung atmet deutschen Geist und ist ein demonstratives Gegenstück zu der benachbarten Weißenhofsiedlung. Hier deutsche Architekten und deutsches Material, dort eine radikale Baugesinnung, die nie bodenständig werden konnte, Eisen, Beton und Stein." o. A., „Die neue Holzhaussiedlung. Holzhäuser in allen Arten", *Schwäbischer Merkur* Nr. 224 (1933): S. 5.

Kochen- zum Weißenhof, konnte er sich, angeregt durch die Worte Schmitthenners oder die der Artikel, die darauf Bezug nahmen, an die Gestaltung der Doppelseiten von Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* erinnert fühlen. Sprach sich dieser 1929 für eine Lehrweise aus, die einen anschaulichen Vergleich durch „bildliches Gegenüberstellen von annähernd sich entsprechenden Bauaufgaben in guten und schlechten Lösungen“[510] erzeugte, konnte Schmitthenner diese Methode des Zeigens auf eine neue Ebene heben: das, was man als Beispiel und Gegenbeispiel kennzeichnete, ließ sich nicht nur auf Bildern betrachten; beides war in nächster Nähe zueinander tatsächlich gegeben.

Doch der städtische Raum erzeugte nicht dieselbe Möglichkeit der Konfrontation wie das Buch. Beispiel und Gegenbeispiel standen nah beieinander, sich jedoch nicht gegenüber. So lässt sich die Anordnung eher mit der vergleichen, wie sie in Stuttgart einst Gustav Pazaurek im Königlich Württembergischen Landesgewerbemuseum geschaffen hatte. Er übertrug die Geste des Gegenüberstellens vom Buch in den Raum. Jedoch nahm er Abstand davon, Beispiel und Gegenbeispiel direkt nebeneinander zu präsentieren. Er zeigte sie unter einem Dach in verschiedenen Räumen – wollte er doch Missverständlichkeiten bezüglich der Bestimmung vorbeugen, welche Exponate zu welcher Kategorie gehören würden.

Ähnlich intentional konnte Schmitthenner nicht vorgehen. Denn er verfügte nicht über das Gebiet Stuttgart, sondern war bei der Platzierung seiner Siedlung auf die freien Grundstücke angewiesen, die ihm die Stadt zur Verfügung stellte. Zufällig oder nicht, was entstand, war eine ähnliche Aufteilung des städtischen Raums wie in Pazaureks Landesgewerbemuseum.

Aufschlussreich bleibt die Folge von Schultze-Naumburg und Pazaurek über die Weißenhof- bishin zur Kochenhofsiedlung, die keinesfalls als gradlinig zu bezeichnen ist und bei der jeder Beteiligte trotz eines ähnlichen Einsatzes des (Bild-)Vergleichs damit jeweils eine andere Politik verband: Sie demonstriert nicht nur, wie Wertungen stets von Umwertungen bedroht sind. An diesen Beispielen lässt sich veranschaulichen, wie eine von der Visualisierungsmethode des Buchs angeregte Ausstellungspraxis über ihr Expositionsgebäude hinausführte: Die Stadt wurde zum Ausstellungsraum gemacht.

510 Schultze-Naumburg, *Das Gesicht des deutschen Hauses*, S. 5.

5.

Die Bau-Ausstellungen der Moderne und ihre Vorstellungen vom Wohnen

Fallstudien aus Stuttgart, Breslau, Basel und Wien

5.1 Nachahmen, reagieren, weiterführen

Die Bau-Ausstellung im Netz des Zeigens

Bau-Ausstellungen sind hybride Gebilde. Sie werden nicht nur von verschiedenen Veranstaltern und Ausstellern mit unterschiedlichen Interessen gemacht, wie am Beispiel der Stuttgarter Exposition *Die Wohnung* demonstriert worden ist, sie setzen sich auch aus heterogenen Bestandteilen zusammen. Für viele wurden nicht nur neue Gebäude errichtet: Sektionen gebauter Architektur erfuhren häufig eine Ergänzung durch weitere Abteilungen in angelagerten Hallenausstellungen.

Schon zur ersten Bau-Ausstellung in Darmstadt wurden für die Künstlergruppe der Mathildenhöhe nicht allein Wohnhäuser errichtet. Um ihre Arbeiten aus dem Bereich der Malerei oder der Skulptur, des Kunstgewerbes oder der Zeichen-, Theater-, Plakat- und Buchkunst zu präsentieren, schuf Joseph Maria Olbrich temporäre Bauten wie das „Haus der Flächenkunst" und das „Spielhaus". Bei allen Gebäuden der Mathildenhöhe war er dem Vorwurf ausgesetzt, sich dabei wiederum zu eng an die bildende Kunst anzulehnen. „Wenn der *‚papierene Stil'* schon im Schrifttume von Übel ist, um wie viel mehr in der Baukunst!", hielt etwa 1901 Georg Fuchs in einer Kritik zur Darmstädter Ausstellung fest. „Allein es scheint zuweilen, als ob manche jüngeren Architekten, und bei Wiener ‚Sezessionisten' tritt es am stärksten hervor, zuviel und namentlich zu hübsch *zeichnen* statt bauen, und das Liedchen vom *‚gebauten Buch-Schmuck'* drängt sich auch innerhalb des Ausstellungs-Gebietes der Mathilden-Höhe an manchen Orten auf die Lippen des fröhlichen Beschauers."[511] So ist das Arrangement, welches auf der Bau-Ausstellung gezeigt wurde, diesen Zeilen zufolge nicht als Architektur wahrgenommen worden: Olbrichs zeichnerische Praktik, die er oft zum Einsatz bringen musste, um sein architektonisches Können zu vermitteln

511 Fuchs, „Die ‚Mathildenhöhe' einst und jetzt", S. 129.

und mit der er sich einen Ruf aufgebaut hatte[512], hätte zu sehr auf das Bauen selbst abgefärbt. Aber in den Gebäuden ist neben der Nähe zur Architekturzeichnung noch etwas anderes zu erkennen, folgt man Fuchs: Als Bauten für eine Ausstellung erinneren sie an Ausstellungsbauten anderer Expositionen.

„Man kann den Spöttern nicht so ganz Unrecht geben, welche einen scherzhaften Vergleich zwischen dieser Häuser-Gruppe und Kulissen-Bauten jener Art zogen, wie wir sie als ‚Venedig in Wien' und ‚Kairo in Berlin' gesehen haben, und von ‚Neu-Wien in Darmstadt' sprachen. Es liegt in diesem Witze eine arge Übertreibung, aber auch ein Körnchen Wahrheit, das nicht übersehen werden darf."[513]

Mit solchen Parallelen ging die Unterstellung einher, dass mit den errichteten Wohnhäusern weniger ein ernsthafter Beitrag zur Lebensreformbewegung um 1900 geleistet wurde, sondern dass vielmehr ein Ort der Vergnügung geschaffen worden ist. Tatsächlich musste Olbrich, wie alle anderen Macher von Bau-Ausstellungen, sich auf den Spagat einlassen, bei der Aufklärungsarbeit zu den neuen Räumen des Wohnens auch unterhaltende Aspekte zu berücksichtigen, wie es seinerzeit auf ähnliche Weise auf den Weltausstellungen, den Völkerschauen oder Freilichtmuseen geschah.[514]

Exemplarisch zeigen die kritischen Auszüge aus Fuchs' Artikel, der als Zeugnis der Darmstädter Ressentiments gegenüber dem Wiener Architekten zu werten ist, dass die neue Form des Ausstellens vom Publikum in Verbindung mit anderen Expositionsereignissen und Vermittlungsmethoden wahrgenommen wurde. Das sollte nach dem Ersten Weltkrieg nicht nachlassen, selbst wenn sich der Fokus solcher Ausstellungen verschob. Während auf der Mathildenhöhe noch das Gesamtkunstwerk Wohnhaus im

512 Großherzog Ernst Ludwig wurde durch Skizzen und Zeichnungen auf Joseph Maria Olbrich aufmerksam und auch schon Otto Wagner ließ ihn aufgrund seines Zeichentalents in seinem Büro arbeiten.
Die Architekturzeichnung erlangte im 19. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert, der sich gemäß einem Artikel von Marcel Kammerer in einer regelrechten „Zeichengier" ausdrückte. Marcel Kammerer, „Über die Art der Darstellung unserer Entwürfe", *Der Architekt* XIV. Jahrgang (1908): S. 41. Ursache dafür war etwa die Zunahme des öffentlichen Wettbewerbswesens. Durch virtuose Darstellungstechniken versuchten die teilnehmenden Architekten, die Juroren im weiten Konkurrentenfeld für sich zu begeistern. Immer wenn es darum ging, eine Öffentlichkeit von der eigenen Kunst des Entwerfens zu überzeugen, bediente man sich der kunstvollen Architekturzeichnung. Das Zeigen mit Hilfe des auffälligen Bilds war eine Methodik, die sich nicht nur an ein professionelles Publikum richtete, sondern es fand besonders dann Verwendung, wenn das Gezeigte dem Laien präsentiert wurde. Laut Kammerer schien das auch auf das Bauen selbst Einfluss zu haben: „Kam es dazwischen einmal zum Bauen, dann entstanden gebaute Skizzen, aber selten Werke der Baukunst." Ebd.
Vgl. zur Architekturzeichnung Winfried Nerdinger, „Vom barocken Idealplan zur Axonometrie – Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland", in *Die Architekturzeichnung: Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, hg. von Winfried Nerdinger (München: Prestel, 1986), S. 8–17; Caterina Iezzi, „‚Gebaute Skizzen' – Die Überhöhung der Architektur in ihrer Darstellung", in *Joseph Maria Olbrich: Secession Wien – Mathildenhöhe Darmstadt, Ausstellungsarchitektur um 1900*, hg. von Peter Haiko, Caterina Iezzi, und Renate Ulmer (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006), S. 52–65.

513 Fuchs, Georg: *Die Mathilden-Höhe einst und jetzt*, S. 129.

514 Tatsächlich wurden Elemente dieser Expositionstypen auch zu den Bau-Ausstellung diskutiert und teilweise übernommen: In Stuttgart ging etwa ein Antrag ein, auf dem Weißenhof einen Tierpark zu errichten (vgl. „Niederschrift aus der Unterkommission der Sitzung des Hauptausschusses", 4. Juli 1927, Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1, Nr. 2, Stadtarchiv Stuttgart.), in Breslau fuhr eine „Liliputbahn" die Besucher durch das Gelände und in fast allen Expositionen wurden Lotterien und unterhaltende Rahmenprogramme veranstaltet.

Zentrum stand, wollten die Ausstellungen der 1920er und 1930er Jahre einen Beitrag zum Neuen Bauen und Wohnen leisten.

So änderten sich die Exponate. Zwar unterschieden sich die Bau-Ausstellungen dieser Zeit voneinander – sie wiesen verschiedene Ausrichtungen, Ausstattungen und Ausstellungselemente auf –, doch es gab auch viele Gemeinsamkeiten: Auf den Freiflächen wurden statt Künstlerhäusern Bauten für anonyme Bewohner errichtet, in den Hallenausstellungen wurden anstelle von kunstgewerblichen Gegenständen Einrichtungswaren, Haushaltsgeräte und Baumaterialien präsentiert und statt gemalter Kunstwerke oder Architekturzeichnungen wurden grafische und bildliche Darstellungen zum Wohnungswesen oder Modell- und Fotoausstellungen gezeigt. So blieb die Bau-Ausstellung noch immer ein hybrides Gebilde, an dem sich deutliche Bezüge zu anderen Elementen aus dem Diskurs der Vermittlung des „besseren Bauens und Wohnens" finden lassen. Die Bau-Ausstellungen ahmten nach, reagierten, führten weiter. Sie sollten dem Zustand der quantitativen wie qualitativen Wohnungsnot, den die Berliner Wohnungs-Enquete bebilderte, etwas entgegensetzen, genauso wie dem „schlechten Geschmack" im Einrichten, wie ihn Gustav Pazaurek deutlich vor Augen führen wollte. Bau-Ausstellungen basierten auf einer weitgreifenden Aufklärungsarbeit, die seit der Jahrhundertwende von Verbänden wie dem Dürerbund oder dem Deutschen Werkbund über verschiedene Vermittlungsmedien geleistet wurde. In diesem Netz des Zeigens waren immer wieder dieselben Protagonisten in unterschiedlichen Aufgaben miteinander verbunden: Verleger von Kunstzeitschriften und Wohnungsratgebern wurden zu Anregern von Bau-Ausstellungen und wiederum zu Herausgebern von deren Begleitpublikationen (Alexander Koch); Architekten zu Autoren von Büchern, zu Verantwortlichen von Expositionen sowie, mit ihren architektonischen Beiträgen, zu deren Teilnehmern (Bruno Taut, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Ludwig Mies van der Rohe, Josef Frank); Museumsdirektoren zu Ausschussmitgliedern von Bau-Ausstellungen und zu deren Kritikern (Gustav Pazaurek); Leiter und Mitarbeiter von Presse- und Werbeabteilungen derartiger Expositionen zu Editoren von Warenbüchern (Werner Graeff, Wilhelm Lotz) – um nur einige der vielen Namen, Rollen und Verflechtungen herauszugreifen. Eine Nähe der Bau-Ausstellungen zu anderen Bestandteilen des Zeigediskurses war damit stets gegeben; mit solchen Elementen, die teils von denselben Personen produziert worden sind.

Bau-Ausstellungen erinnerten aber auch an gewerbliche Präsentationen. Besonders deutlich war dies in den Hallenausstellungen nachzuvollziehen: Die Vorführung von Haushaltsgeräten hatte Bezüge zu den

Abb. 5.1.1: Blick in die Gewerbehalle (Halle 1) zur Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung*, 1927.

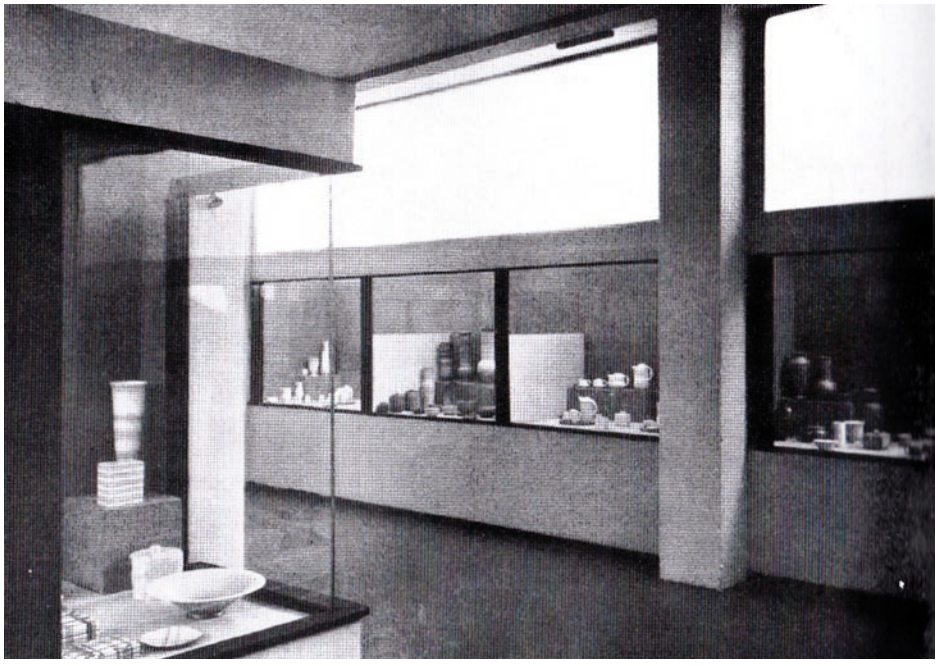


Abb. 5.1.2: Abteilung für Gebrauchsgegenstände auf der *WUWA* in Breslau, 1929.

Gewerbeexpositionen. Die Art wie man Baumaterialien zeigte, ähnelte hingegen der Weise, wie es auf Baumessen geschah. Doch selbst wenn man sich Anregungen aus diesen kommerziellen Schauen holte, bestand bei vielen Veranstaltern von Bau-Ausstellungen die Ambition, sich von ihnen abzuheben. Etwa zur Stuttgarter Hallenausstellung wurde der Entschluss gefasst, weit selektiver vorzugehen. Nur Firmen sollten zur Präsentation zugelassen werden, deren Waren den Qualitätsstandards der Ausstellungsleitung entsprachen. Selbst die Art der Zurschaustellung wurde kontrolliert. Lilly Reich, verantwortlich für diesen Teil der Exposition, war es wichtig, dass die Optik und das Ordnungssystem sich von bisherigen Schauen unterschieden. So ließ sie zunächst alle Überreste vergangener Expositionen in den Räumen am Stuttgarter Gewerbehallenplatz abreißen. Denn vom Konzept, einzelne Kojen zu vermieten, nahm sie Abstand und ließ zusammengehörige Gruppen in bestimmten Hallen ihre Produkte ausstellen. Alle Bereiche sollten einheitlich gestaltet und beschriftet werden, Dekorationen wurden vermieden, Trennwände weiß gestrichen (Abb. 5.1.1).[515] Die kontrollierte Auswahl sowie die Sortierung nach Produktgruppen, bei denen die Waren vor weiße Wände gestellt wurden, erinnerten deutlich an die Gestaltungen von Vermittlungsmedien aus dem editorischen Bereich: an die zeitgenössischen Warenbücher. Auch ein Blick in die Abteilung der Gebrauchsgegenstände in Breslau legt dar, wie die Zusammen- und Aufstellungen der Exponate der Ästhetik der Warenbücher entsprachen. Wie in diesen Publikationen üblich, wurde dort zur deutlichen Kontrastierung das weiße Porzellan vor dunkle Wände gestellt, Produktfamilien gemeinsam präsentiert und die fließbandähnliche Reihung als Motiv mit aufgenommen (Abb. 5.1.2). Im Unterschied zu den Fotografien konnten die Besucher die Waren in der Ausstellung als dreidimensionale Gebilde wahrnehmen. Sie wurden ihnen als Vorbilder vor Augen gestellt. Dass aber auch diese Anschauungsmaterialien nur zum Ansehen und nicht zum Anfassen bestimmt waren, machte die Glasscheibe deutlich, die die Zeigeobjekte von ihren Betrachtern trennte. Die Gestaltung, Sortierung und Positionsbestimmung der Dinge in Büchern und Ausstellungen griffen ineinander; die Wegweiser zum Neuen

515 Vgl. zur Stuttgarter Hallenausstellung: Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 31–40.

Wohnen und Einrichten gingen Hand in Hand.[516]

Eine weitere Parallele bestand bei den Ausstellungen in Stuttgart und Breslau darin, dass die heterogenen Exponate der einzelnen Abteilungen trotz ihrer Unterschiede optisch zusammengehalten werden sollten. Einen Beitrag dazu leisteten die Beschriftungs- und Leitsysteme, die bezeichnenderweise von den gleichen Personen kamen, die die Plakate und weiteren Drucksachen der Expositionen gestaltet hatten; in Stuttgart von Willi Baumeister, in Breslau von Johannes Molzahn.[517] Das Erscheinungsbild ähnelte dabei deutlich dem in zeitgenössischen Büchern zur modernen Architektur und Gestaltung, die in ihrer Aufmachung, Anordnung und Ästhetik in der Regel übereinstimmten. Ein solches Werk, das in Folge der Untersuchung detailliert dargestellt worden ist, war Walter Gropius' *Internationale Architektur*, das selbst auf ein Expositionsereignis zurückging. In Stuttgart präsentierte Ludwig Hilberseimer in den städtischen Ausstellungshallen auf dem Interimstheaterplatz mit der *Internationalen Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst* eine ganz ähnliche Schau, die ebenfalls in eine Publikation mündete.[518] Der Titel war dabei jedoch irreführend. Aufgrund organisatorischer Probleme während des Zusammentragens der Kollektion musste auf Pläne und Modelle verzichtet werden. Stattdessen wurden allein Bilder aus Büchern und Zeitschriften reproduziert.[519] In Breslau sollte es gelingen, Pläne, Modelle und Fotografien gemeinsam zu zeigen, so dass sich die verschiedenen Darstellungsmedien gegenseitig ergänzen konnten.

516 Dass solche Abteilungen tatsächlich als Wegweiser begriffen wurden, demonstriert die folgende Beschreibung zur Breslauer Exposition, die unterhalb von Abbildung 5.1.2 notiert war: „Die Abteilung für Gebrauchsgegenstände ist von Professor Hennig, Bunzlau und Professor Haertel, Breslau eingerichtet. Hennig hat es verstanden, sehr schöne einfache keramische Formen aus der Industrie herauszuholen. Oft haben die Firmen den Kopf darüber geschüttelt, daß er nur undekorierte Ware haben wollte. Die Auswahl besagt allerdings für die Industrie wenig, denn diese Dinge werden fast überhaupt nicht verlangt und verkauft, sonst hätte man auch nicht den Kopf geschüttelt. Aber es ist gut, daß man diese Aschenbrödel zeigt und damit zaghaft den Weg weist, den man doch gehen sollte." o. A., „‚Wohnung und Werkraum' Aus der Hallenausstellung. Bilder und Glossen", *Die Form* Nr. 14 (15. Juli 1929): S. 389.

517 Molzahn entwickelte für die *WUWA* ein eigenes Markenzeichen. Er hielt alle Drucksachen in den Farben Schwarz, Weiß, Orange und kreierte Anzeigen, Plakate, Faltblätter, Briefverschlussmarken, Sonderstempel und Kofferaufkleber. Auch die Eingangsgestaltung wurde zu einer dazu passenden dreidimensionalen Version. Für eine vergleichbare Veranstaltung ist bisher in dieser professionellen Konsequenz noch nicht geworben worden. Molzahn wollte die *WUWA* und ihre einzelnen Bestandteile zu einem geschlossenen Ereignis machen. Vgl. Bauhaus-Archiv, Hrsg., *Molzahn Entwurf: Wohnung und Werkraum; Werkbundausstellung in Breslau 1929 15. Juni bis 15. September* (Berlin, 1997).

518 Veröffentlicht wurde sie unter dem Namen: Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst* (Stuttgart: Hoffmann, 1927).

519 Vgl. dazu: Werner Graeff, *Hürdenlauf durch das 20. Jahrhundert*, hg. von Ursula Hirsch (Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2010), S. 79 f. Dort ist der folgende Kommentar Graeffs notiert: „‚Neue Baukunst' stimmte zwar; ‚Plan- und Modellausstellung' dagegen nicht, da weder Pläne noch Modelle zu sehen waren. Nur Groß-Fotos. Doch war Hilberseimers Anordnung so eindrucksvoll, daß sich meines Wissens niemand beklagte."

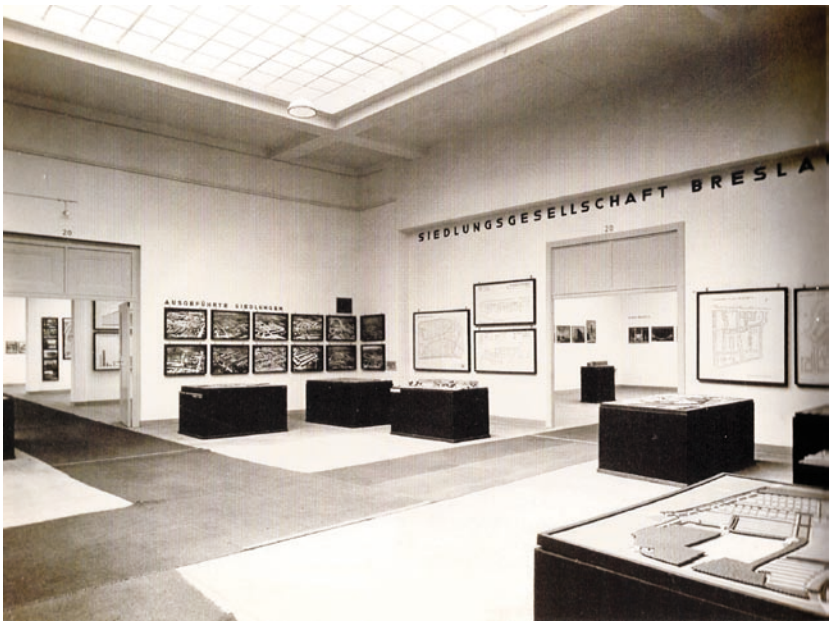


Abb. 5.1.3: Präsentation der Siedlungsgesellschaft Breslau zur *WUWA*.

Etwa die Präsentation der Siedlungsgesellschaft Breslau in der Jahrhunderthalle funktionierte auf diese Weise (Abb. 5.1.3). Des Weiteren wurde in den Räumlichkeiten der Halle die Wanderausstellung *Internationale Baukunst* des Deutschen Werkbunds gezeigt.

Ob in Weimar, Stuttgart oder Breslau – in all diesen Kollektionen war es das Ziel, einem großen Publikum *den* Kanon der modernen Architektur vor Augen zu führen, besonders in Fotografien. Damit sollten die modernen Bauten der Versuchssiedlungen, die nicht selten schon während der Planungs- und Bauphasen in den Fokus der Kritik gerieten, in eine internationale Bewegung eingeordnet und damit gerechtfertigt werden.[520] Auf die Fotoschauen reagierten die Ausstellungsgebäude wiederum ihrerseits. Gebaut wurde in Anlehnung an solche Bilder. Denn die Gebäude der Bau-Ausstellungen wollten selbst in einen Kanon passen, wie sie ihn in ihren Hallenausstellungen zeigten. So wurde häufig schon in ihrer Planung bedacht, sie so zu errichten, dass sie sich gut ins Bild setzen ließen. Denn „weil die neue Architektur des Bildes bedurfte, um gegenüber der konservativen, ja bisweilen reaktionären Mehrheit

520 Gemäß Werner Graeff sollte die *Plan- und Modellausstellung* beweisen, dass „die Neuerer des Weißenhofs mit ihren Ideen – so wenig sie bisher einer größeren Öffentlichkeit bekannt waren – in der Welt nicht alleine standen." Ebd., S. 79.

wirksam zu werden, wurde sie in zunehmendem Maße bereits bildhaft konzipiert, ihre fotogene Erscheinung schon während des Entwurfs optimiert“[521].

Auch in den Innenräumen wurden die Einrichtungsgegenstände so platziert, dass sie gut ins Bild passten. Und die Fotografien nahm man wiederum derart auf, dass sie neben den räumlichen Strukturen einen Überblick über die Gesamteinrichtung zeigten. Dafür wurden überwiegend klassische Darstellungstechniken verwendet, wie Frontal- oder Schrägansichten.[522] Die Bilder, die von Seiten der Veranstalter in den Ausstellungspublikationen oder Verbandszeitschriften wie *Das Werk* oder *Die Form* veröffentlicht wurden, stellten sich in die Reihe einer Aufnahmepraktik, mit der man schon zuvor in geschmackserziehenden Schriften wie denen Alexanders Kochs vorbildliche Räume gezeigt hatte. Divergierten auch die Ansichten dazu, was eine „gute Einrichtung“ sei und wechselten die zur Schau gestellten Objekte, blieb die Art, diese zu präsentieren, doch die gleiche.

Die Bau-Ausstellungen waren hybride Gebilde, indem sie sich des Netzes des Zeigens bedienten und von all den Zeigegesten, die sich ihnen boten, etwas aufnahmen, um dem Laien die gewollte Botschaft des Neuen Bauens und Wohnens eindrucksvoll und nachhaltig zu vermitteln. Das Exzeptionelle lag darin, dass sie dieser Kombinationsleistung ein entscheidendes Exponat hinzufügten: das neu errichtete Wohnhaus. Der erhebliche Vorteil der Bau-Ausstellung war damit, dass sie, anders als etwa Architekturbildbände und Wohnratgeber, die allein auf die Fotografie zurückgreifen konnten, beim Bild nicht halt machte. Ähnlich wie beim Stubenprinzip der Völkerkundemuseen und Weltausstellungen oder den Gebäuden in den Freilichtmuseen sind auf den Expositionen die Häuser zum Betreten gebaut worden. Die Reduzierungsprozesse, die in einem Band wie der *Internationalen Architektur* notwendig waren, um Architektur innerhalb eines Buchs zu zeigen, konnten hier umgangen werden. Die Architektur ließ sich vom Ausstellungsbesucher von Innen *wie* Außen in ihrer Mehrdimensionalität erschließen. Der

521 Nierhaus, „Bauten, die eine bessere Welt abbilden“, S. 28. Walter Moser beschreibt dies am Beispiel der Wiener Bauten, deren Fassaden überwiegend in streng axialer Ansicht fotografiert wurden, so dass die architektonische Plastizität nicht zum Ausdruck kam. „Dass die Fotografien häufig eine solche Darstellung wählten, liegt daran, dass auch bereits den realen Bauten vielfach eine zweidimensionale Bildlichkeit inhärent ist. So wurden die gebauten Fassaden ebenfalls oft von einer axialen Ansicht aus konzipiert. Der Fokus der architektonischen Gestaltung wurde hierbei auf die Hauptansichten in Richtung Straße und Garten gelegt, die Seitenwände spielten eine geringere Rolle. So sind auch die Bauten vor diesem Hintergrund bereits als ‚Bilder‘ zu verstehen, da ihre Fassaden in Relation zu einem konkreten statischen Betrachterblick und Standpunkt konzipiert wurden.“ Walter Moser, „Ausstellungsbilder – Die fotografische Inszenierung der Werkbundsiedlung“, in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 103.

522 Vgl. Moser, „Ausstellungsbilder“, S. 106.

Betrachter war nicht wie auf einer Ablichtung auf den Standpunkt festgelegt, den einst der Fotograf eingenommen hatte. Seine Arbeit war nie „bloßes Abbild von Architektur, sondern generiert[e] vielmehr ihre spezifische Darstellung auf dem und als Bild“[523]. Darauf allein sollte der Ausstellungsbesucher nicht mehr angewiesen sein. Benötigten die Gebäude solcher Expositionen nicht selten die fotografische Architekturausstellung zu Legitimationszwecken, so führte sie über diese doch auch hinaus und ergänzten die Aufklärungsarbeit zum Neuen Bauen entscheidend.

Zur Darstellung des Neuen Wohnens fehlte der Bau-Ausstellung jedoch ein wesentlicher Teil, an dem es in den Bilderbüchern und Bilderausstellungen meist ebenso mangelte. Denn was die errichteten Bauten mit den Außenfotografien der Architekturausstellungen oder den Innenaufnahmen aus Werken wie den *1000 Ideen* verband, war eine eigentümliche Leere. Hier waren nur andere Ausstellungsbesucher anzutreffen, aber keine Bewohner. Absent sind solche in der Regel damit auch auf den offiziellen Bildern der Bau-Ausstellungen. Und wenn doch Personen zu sehen sind, dann wirkt dies entweder wie ein Versehen oder sie sind in der Rolle abgelichtet, etwas darzustellen. Zu solch selten Dokumenten gehören etwa zwei Abbildungen, die Frauen im Freizeit- oder Sportdress zeigen (Abb. 5.1.4 und 5.1.5). Im Haus von Richard Döcker aus der Stuttgarter Publikation *Innenräume* wird eine sportliche Aktivität an der Sprossenwand ausgeführt, im Gebäude von Heinrich Lauterbach aus Breslau, abgedruckt auf dem Titelblatt der 1929er Septemberausgabe von *Die Form*, werden die Personen beim Nichtstun gezeigt. Einen konkreten Bewohner ins Bild zu rücken, darum kann es dabei nicht gegangen sein. Denn zu Zeiten der Breslauer Aufnahme hat es diesen nicht gegeben; die Ausstellung war noch im Gange. Was es also war, dass man demonstrieren wollte, wenn man Menschen in den Begleitmedien von Bau-Ausstellungen zeigte, das gilt es erst noch zu ergründen. Vor Ort, das muss betont werden, ist in solchen Expositionen der 1920er und 1930er Jahre niemand gegenwärtig gewesen, um die Rolle des Bewohners einzunehmen und damit eine Praxis darzustellen; so etwa, wie es auf der *Gesolei* mit den Säuglingen im Vasenol-Kinderheim geschah.

Nichtsdestotrotz waltete auf den Bau-Ausstellungen der Moderne die Ambition, das Wohnen auszustellen. So werden im Folgenden die verschiedenen Vorstellungen vom Wohnen an einzelnen Fallbeispielen untersucht. Denn was das Wohnen genau sei, dazu hatte jeder der Architekten seine eigene Ansicht und

523 Ebd., S. 102.

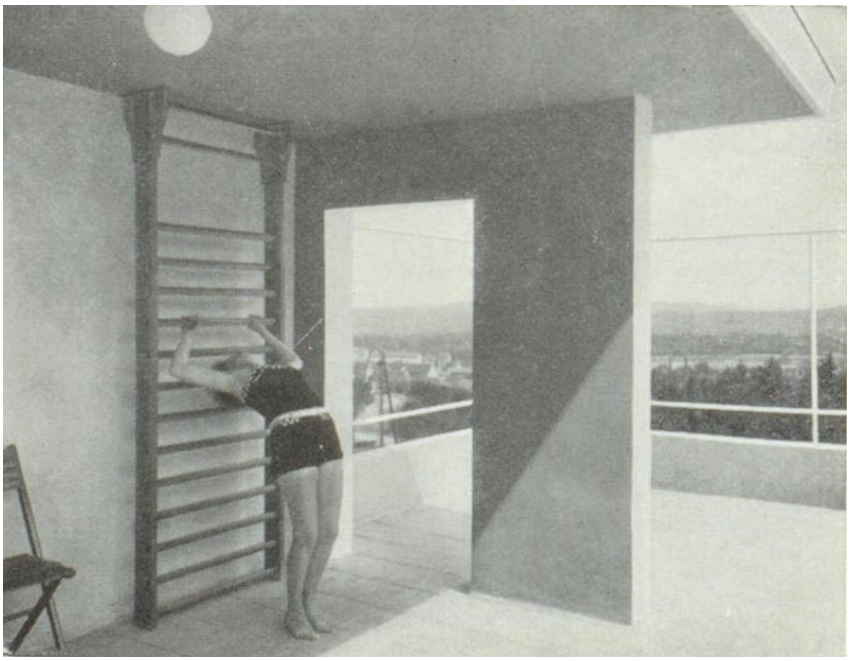


Abb. 5.1.4: Abbildung zur Richard Döckers Wohnhaus auf dem Stuttgarter Weißenhof.

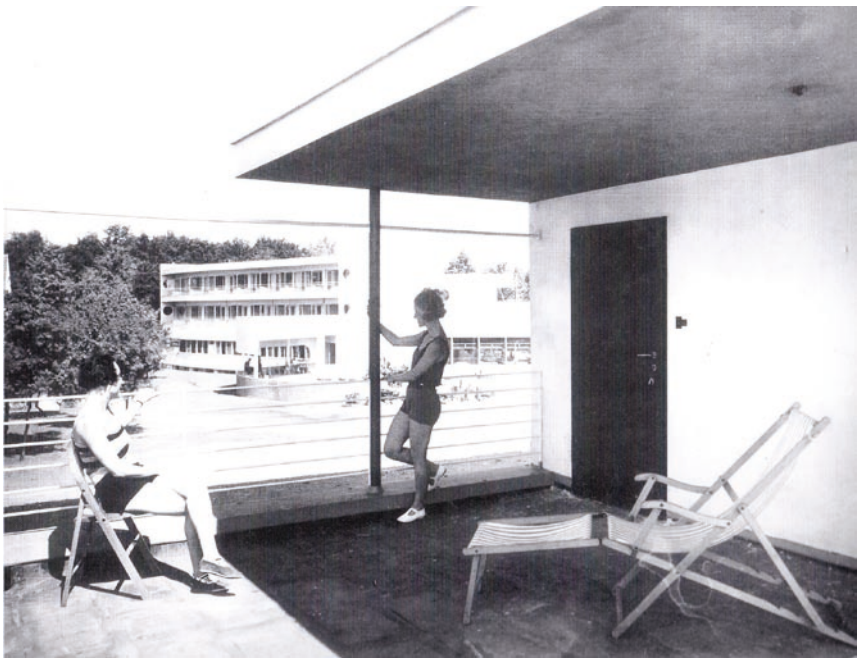


Abb. 5.1.5: Abbildung von der Terrasse von Heinrich Lauterbachs Wohnhaus auf der *WUWA*.

so variierte das, was sie ausstellten. Dabei ist der Begriff der Vorstellung in seiner Mehrdeutigkeit relevant: So geht es zum einen darum, zu beobachten, welche Idee, welches gedankliche Bild die einzelnen Architekten vom Wohnen hatten und zum anderen, wie sie dieses in den eingerichteten Häusern auf den Bau-Ausstellungen – und als besonderes Beispiel: in einem Film – zu zeigen versuchten. Ob dies gelingen konnte, bleibt als Frage bestehen.

5.2 Wohnen als Problem, Wohnen als Maschine

Über das Ausstellen des „reibungslosen Wohnens" bei Le Corbusier. Sein Doppelhaus auf dem Stuttgarter Weißenhof

„Würde man das Problem des Wohnens und des Wohnraums so sorgfältig durchstudieren wie ein Autogestell, so sähe man mit einem Schlage unsere Häuser sich verwandeln und besser werden."[524]

So formuliert es Le Corbusier in seinem Band *Kommende Baukunst*. 1926, ein Jahr vor der Werkbundausstellung *Die Wohnung*, wurde die Schrift als Übersetzung von *Vers une architecture* (1923) in Stuttgart bei der Deutschen Verlagsanstalt veröffentlicht. Als die Bauabteilung des Gemeinderats dem Schweizer die Teilnahme am Weißenhofprojekt versagen wollte, war es dieses Werk, das Ludwig Mies van der Rohe als Argument für Le Corbusier brachte. Mit *Vers une architecture* war ein derart beachtetes Architekturbuch erschienen, dass eine Ausstellung moderner Baukunst ohne ihn undenkbar wurde[525] – vor allem, da Mies van der Rohe „die charakteristischsten Vertreter der modernen Bewegung" auffordern wollte, in Stuttgart „zu dem Wohnproblem Stellung zu nehmen"[526]. Le Corbusier baute auf dem Weißenhof; in einer Formgebung, die sich tatsächlich im Vergleich zu der bisherigen der Stadt gewandelt hatte. „Es ist die Ästhetik der Maschine"[527], wie es in der Begleitpublikation zu seinen beiden Häusern heißt. Le Corbusier präsentierte eine Lösung für das „Problem des Wohnens und des Wohnraums", die sich darin auszeichnete, sich Anregungen aus der Welt der Technik zu holen.

Wohnen als Problem wurde zum Ausstellungsthema. Als die Weißenhofsiedlung einem Publikum geöffnet wurde, war längst ein Streit um das Wohnen entbrannt. Ein Zeugnis dieser auch nach der Exposition noch andauernden Auseinandersetzung, stellt Adolf Behnes Text *Eine Stunde Architektur* von 1928 dar. Besonders ist diese Schrift, da sie nicht nur die eigene Haltung, sondern auch die der Gegenseite zum

524 Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, S. 107.

525 Vgl. Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 56 und 112. Auch in den Erinnerungen Ludwig Hilberseimers kommt die Bedeutung des Buchs zum Ausdruck: „Nach dem Ersten Weltkrieg war Deutschland nicht nur physisch, sondern auch geistig ausgehungert. Es war erschwert, in das Ausland zu reisen, neue Beziehungen anzuknüpfen. Einer meiner Freunde hatte das Glück, ausreisen zu können, und brachte von Paris Le Corbusiers Buch ‚Vers une Architecture' mit. Es war etwas Besonderes, dieses Buch zu besitzen, statt nur von ihm zu hören." Ludwig Hilberseimer, *Berliner Architektur der 20er Jahre (1967)* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1992), S. 20.

526 Ludwig Mies van der Rohe, „Vorwort", in *Bau und Wohnung*, hg. von Deutscher Werkbund (Stuttgart: Wedekind, 1927), S. 7.

527 Alfred Roth, „Die architektonische Gestaltung", in *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, hg. von Alfred Roth (Stuttgart: Wedekind, 1927), S. 35.

Ausdruck bringt:

„Es müssen sich diejenigen, die für ein neues Wohnen eintreten, von den Hütern der Tradition öfters sagen lassen, daß es nicht auf ein neues, sondern auf ein gutes Wohnen ankäme.
Und es gibt tatsächlich eine Neuerungssucht, der es mehr auf neu als auf gut ankommt. Wir haben aber nichts mit ihr zu schaffen.
Wir wollen nicht deshalb neu wohnen, um auf jeden Fall anders zu wohnen, sondern eben um gut zu wohnen.
Aber wäre das alte Wohnen nicht gut gewesen?
Aber seit vielen tausend Jahren werden doch Häuser gebaut, und immer lebten doch Menschen darin!
Gewiß, aber wohnen ist wohl noch etwas anderes, als in vier Wänden irgendwie leben.
Wohnen bedeutet, so in einem Raum leben, daß Raum und Mensch sich aufeinander beziehen. Wohnen bedeutet, zweckmäßig in einem Raume leben, bedeutet reibungslos und mit einem Maximum von Hilfe durch den Raum leben, setzt also voraus, daß der Raum den Menschen kennt."[528]

Laut Behne ist Wohnen eine Kulturtechnik, die seit Jahrtausenden betrieben wird, nichtsdestotrotz aber nach Veränderung verlangt. Der bisher praktizierten Beliebigkeit gelte es etwas entgegenzusetzen. Nicht des reinen Protests willens, nicht nur um etwas Neues zu schaffen. Die Forderung nach dem Wandel des Wohnens geht mit dem Wunsch nach dessen Optimierung einher. Denn offensichtlich ist für Behne und viele seiner Zeitgenossen, dass das Wohnen nicht nur „ist", nicht nur „passiert", sondern, das es „gut" oder „schlecht" geschehen kann und damit eine normative Komponente inne hat. Wie das „gute Wohnen" konkret aussieht, ist den Zeilen schwer zu entnehmen. Doch ersichtlich wird, dass es vom Beziehungsgefüge Raum-Mensch abhängig ist. Im Raum muss für den Menschen ein Leben möglich sein, das sich durch Zweckmäßig- und Reibungslosigkeit auszeichnet. In diesen Kategorien denkt Behne die Verbindung und klammert dabei solche Aspekte aus, die nicht nur das räumliche, sondern auch das seelische Befinden beschreiben. Definiert wird das Wohnen allein mit Begrifflichkeiten der technischen Welt. Das Mensch-Raum-Gefüge scheint ihm damit weniger ein Zusammen*leben*, als ein Zusammen*wirken* zu sein; Wohnen hat sich effizient zu gestalten.

Behne reihte sich mit diesem Verständnis des Wohnens in ein Leistungs- und Wirkungsgraddenken ein, das zur Jahrhundertwende besonders die Diskurse in den Fabriken und Büros bestimmte und selbst in das Private Einzug hielt. Angeregt wurde diese Entwicklung von den neuen Arbeitsorganisationen zur Produktivitätssteigerung, wie der wissenschaftlichen Betriebsführung Frederick Winston Taylors und

528 Adolf Behne, *Eine Stunde Architektur (1928)* (Berlin: Architextbook-Verlag, 1984), S. 9.

deren Weiterführung von Frank Bunker Gilbreth und Henry Ford.[529] Durch die Zergliederung der Arbeit in unterschiedliche Schritte, durch Automation und Standardisierung und durch die Veränderung des Arbeitsplatzaufbaus sollte der notwendige Kraftaufwand minimiert und damit das Verhältnis zwischen der aufgewendeten Arbeit und dem tatsächlichen Resultat verbessert werden. All das diente dem Ziel, die Leistung zu erhöhen.

Diese Ideen wurden durch Christine Frederick oder Lilian Gilbreth, von Margarete Schütte-Lihotzky oder Erna Meyer in das häusliche Leben übertragen.[530] Frederick etwa versuchte die Erkenntnisse Taylors in das Heim einzuführen, als sie eine effektive und dem Arbeitsablauf angepasste Organisation der dienstbotenfreien Küche entwickelte. Sie beobachtete minutiös die verschiedenen Bewegungen und versuchte, überflüssige Vorgänge durch die logische Anordnung der Möbel zu beseitigen. Schütte-Lihotzky brachte diese Ideen der Arbeitsoptimierung, verbunden mit der industriellen Massenfertigung, in den Wohnungsbau anhand der Frankfurter Küche, die man 1927 auch in der Hallenausstellung der Werkbundschau *Die Wohnung* präsentierte. Zweckmäßig- und Reibungslosigkeit, um die Bezeichnungen Behnes aufzunehmen, waren in all diesen Konzepten Gebot.

Diese Begrifflichkeiten erinnern stark an das möglichst optimale Arbeiten einer Maschine, bei der Reibung und der damit verbundene Energieverlust mit seinen irreversiblen Verwandlungs- und Entwertungsprozessen zwar nicht vermieden, aber zumindest minimiert werden sollen. Selbst wenn die Entropie nicht zu umgehen ist, gilt es die Maschine so zu konstruieren, dass Wirkungsgradverluste möglichst klein gehalten werden.

Die Maschine wurde zur Jahrhundertwende zum Ideal und Sinnbild eines optimalen Funktionierens. Ihre Eigenschaften sollten auf verschiedenste Bereiche abgeleitet werden. Lilian Gilbreth etwa vergleicht einen „Haushalt nach rationalistischen Grundsätzen" geführt mit einer „in Schwung versetzte[n], gut geölte[n] Maschine", mit der sich Geld, Zeit, Kraft und Ärger ersparen ließ. Die Hausfrauen müssten den

529 Vgl. dazu: Frederick Winslow Taylor, *Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung*, Reprint von 1913 (Weinheim: Beltz, 1995); Frank Bunker Gilbreth und Harrington Emerson, *Motion study: A method for increasing the efficiency of the workman. Efficiency as a basis for operation and wages*, Reprint von 1911 (London: Routledge [u.a.], 1993); Henry Ford, *Mein Leben und Werk* (Leipzig: List, 1923).

530 Vgl. dazu: Christine Frederick, *Die rationelle Haushaltführung: Betriebswissenschaftliche Studien*, hg. von Irene Witte und Adele Schreiber (Berlin: Springer, 1921); Lillian Moller Gilbreth, *Applied Motion Study*, Reprint von 1917 (Easton: Hive Publishing Company, 1973); Erna Meyer, *Der neue Haushalt: Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung* (Stuttgart: Franckh, 1926).

Ansatz verfolgen, „die Hantierungen logisch aneinanderzureihen, ineinandergreifen zu lassen, möglichst zu verschmelzen“ [531]. Gilbreth versucht die Kategorien, die die Arbeitswelt lenken, auf den Wohnraum zu übertragen. Dies liegt nahe, da sie die Tätigkeiten einer Hausfrau wie das Kochen, Waschen oder Bügeln, mit denen eines Arbeiters im Betrieb vergleicht.

Behne geht im Zitat von *Eine Stunde Architektur* einen Schritt weiter. Er beschreibt nicht nur den Haushalt wie eine Maschine, sondern weitet den Diskurs und bringt die Technologie mit dem Wohnen zusammen, wenn er behauptet, es bedeute das zweckmäßige und reibungslose Leben im Raum. Ein effektives Funktionieren, wie man es zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders in der Maschine sah, strebt er also nicht nur im Bereich des Wohnungsbaus an:

„Auch die erste, primitive und kleine Aufgabe muß einen vernünftigen Zweck haben, muß hinzielen auf die 100prozentige Leistung.
Wie sieht das Prinzip der 100prozentigen Leistung im Wohnungsbau aus? Das Haus kann sehr wohl mit Corbusier als eine ‚Wohnmaschine‘ bezeichnet werden, wenn wir die Maschine als Prototyp der hundertprozentigen Leistung ansehen.“[532]

Als Behne seinen Text verfasst, bedient er sich des Begriffs der Wohnmaschine von Le Corbusier. Dieser wurde erstmals 1921 in der Zeitschrift *L`Esprit Nouveau* formuliert. „Das Haus ist eine Maschine zum Wohnen“[533], heißt es auch im Werk *Kommende Baukunst*:

„[…] ein Haus wie ein Auto, entworfen und durchgebildet wie ein Gesellschaftswagen oder wie eine Schiffskabine. Die heutigen Wohnbedürfnisse können genau umschrieben werden und fordern eine Lösung. Man muß ankämpfen gegen das Haus von früher mit seiner Raumverschwendung. Man muß (Zwang der Zeit: der Herstellungspreis) das Haus als eine Wohn-Maschine oder als ein Werkzeug betrachten.“[534]

Orientiert an den Verkehrsmitteln und ihren Personenkabinen konzentriert sich Le Corbusiers Wohnmaschine auf eine Raum- und Einrichtungsökonomie, die auf das Notwendigste und den Zweck beschränkt bleibt: Bei diesem Vorhaben wird der Bedarf an Raum berechnet, optimiert und nach Tagesabläufen gegliedert. Genauso wie bei den Kabinen bekommt die Wohnmaschine eine anonyme, standardisierte Ästhetik, die aus der Serienproduktion resultiert. Durch die Zellenstruktur soll sie räumlich minimiert, formal standardisiert und abgeschlossen werden. Optimal kann das Konzept im Verbund, im

531 Beides: Lillian Gilbreth zitiert in Ingeborg Beer, *Architektur für den Alltag: Vom sozialen und frauenorientierten Anspruch der Siedlungsarchitektur in den zwanziger Jahren* (Berlin: Schelzky & Jeep, 1994), S. 112.
532 Behne, *Eine Stunde Architektur*, S. 20.
533 Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, S. 75 und 85.
534 Ebd., S. 204.

Reihenhaus oder in der Siedlung, funktionieren.[535]

Als Le Corbusier auf dem Weißenhof baute, waren längst Diskussionen um die Bezeichnung entbrannt, besonders zwischen den traditionsbehafteten Mitgliedern der Stuttgarter Schule und den modernen Architekten, aber auch unter den Avantgardisten selbst. Streitbar ist der Begriff, weil er nicht nur den Vergleich zwischen dem Wohnen und der Maschine sucht und Parallelen zieht, sondern weil er beide Aspekte amalgamieren lässt.[536] Behne scheut sich jedoch nicht, den umstrittenen Terminus zu verwenden. Er nimmt Abstand davon, die Wohnmaschine als stilistischen Begriff zu betrachten, warnt vor einem falsch verstandenen Konstruktivismus und nutzt die Bezeichnung in seinem Text vielmehr, um herauszuheben, dass „die Leistung für den Menschen, die vollkommene Erfüllung des Zwecks"[537] entscheidend seien. Für Behne muss nicht nur das Haus in Anlehnung an Le Corbusier durch Logik, Stringenz, Exaktheit und Problembewusstsein aufgebaut sein. Das Wohnen selbst hat für ihn hundertprozentig zu funktionieren – ganz so wie es eine Maschine im Idealfall tut.

So problematisch es ist, das Wohnen mit einer Maschine zu vergleichen – und dabei auf Handlungsabläufe sowie Körperfunktionen zu verkürzen und Gefühlswerte wie Gemütlichkeit oder Geborgenheit auszuklammern[538] –, so bringt diese Art, das Wohnen zu begreifen, einen Vorteil mit sich: Es wird damit einfacher, es auszustellen. Zum Wesen der Exposition gehört es, nur einen Ausschnitt präsentieren zu können, eine „nachvollziehbare Reduktion von Wirklichkeitskomplexität"[539] zu schaffen. Das führt zur Auswahl und zur Auslassung. Dass dabei ausgerechnet Gefühle zu den Kategorien gehören, die viele Architekten des Weißenhofs nicht zu visualisieren versuchten, ist kaum verwunderlich; lassen sich doch Emotionen schwer darstellen. In einer Definition, wie sie Behne vornimmt, wird das Wohnen objektiviert – ein Erfordernis, um es bewerten zu können und eine Notwendigkeit, um den Versuch anzustellen, es ausstellbar zu machen.

535 Vgl. Dieter Schnell, „Le Corbusiers Wohnmaschine", 2007, http://www.bauforschungonline.ch/aufsatz/le-corbusiers-wohnmaschine.html; Katrin Eberhard, *Maschinen zuhause: Die Technisierung des Wohnens in der Moderne* (Zürich: gta-Verlag, 2011), S. 33–41.

536 Kritisch wurde der Begriff auch deswegen gesehen, weil Le Corbusiers Aussagen bezüglich der Wohnmaschine voller Ambivalenz stecken und dies nicht selten zu Fehlinterpretationen beitrug. 1921 betitelte er erstmals das Haus als „eine Maschine zum Wohnen". 1929 erkannte er das nur „flüchtige Glück" des Begriffs. Le Corbusier, *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, S. 88.

537 Behne, *Eine Stunde Architektur*, S. 21.

538 Vgl. Häußermann und Siebel, *Soziologie des Wohnens*, S. 142.

539 Alexander Klein, „Inszenierung versus Information? Anmerkungen zu einem Grundkonflikt modernen Ausstellens", in *Villa Paragone: Thesen zum Ausstellen*, hg. von Matthias Götz (Basel: Schwabe, 2008), S. 108.

In Stuttgart stellte sich Le Corbusier dies zur Aufgabe: an einem Einfamilien- und einem Doppelhaus. Der zweite Gebäudetyp entsprach besonders dem Konzept der Wohnmaschine, denn das Reihengebäude ist die kleinste Form des Verbunds, in dem sie am besten funktioniert. Aber auch das Doppelhaus konnte das Ideal der Wohnmaschine nicht vollständig einlösen. Mit den singulär errichteten Ausstellungsarchitekturen in einer Siedlung, in der jedes Haus einen anderen Typ präsentierte, ließ sich bei keinem der Gebäude der Gedanke der Serienproduktion und die damit verbundene Verbilligung des Hausbaus umsetzen. Le Corbusier und Pierre Jeanneret hatten die Baustelle vor Ort nicht überwacht, waren sie zu diesem Zeitpunkt doch beschäftigt mit den Arbeiten an der Villa Stein in Garches und dem Entwurf für den Völkerbundpalast in Genf. Obwohl es zunächst widersprüchlich klingt, brachte aber gerade diese Abwesenheit, die Chance theoretische Konzepte, wie das der Wohnmaschine, soweit wie möglich in die Realität zu übersetzen – mehr als es andere Bauten vermochten. Denn wenn Le Corbusier nicht anwesend war, dann konnte er bei auftretenden Problemen auch nicht unmittelbar gefragt werden, dann ließ sich – wollte man ein schnelle Antwort – allein auf seine Theorien zurückgreifen. Durch Le Corbusiers Fehlen und der Tatsache, dass in Stuttgart für anonyme Bewohner gebaut wurde, entschied man sich dazu, nicht individuelle Lösungen zu präsentierten, sondern architektonische Programme vor Augen zu stellen[540]. Etwa beim Einfamilienhaus wurde als Premiere ein System angewandt, das längst auf dem Papier entwickelt war: das Konzept des Maison Citrohan[541]. Und seinerseits führte es dazu, dass „langjährige praktische Erfahrungen auf dem Bauplatze“[542] zur Theorie wurden. In der Begleitpublikation *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* sind erstmals die *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* veröffentlicht worden.

Konkrete Ausführungen zu den Ausstellungsbauten steuerten die beiden Baukünstler aber nicht bei.

---

540 Vgl. Norbert Huse, „Wohnmaschine oder Wolkenkuckucksheim?“, in *Le Corbusier/Pierre Jeanneret: Doppelhaus in der Weissenhofsiedlung Stuttgart. Die Geschichte einer Instandsetzung*, hg. von Georg Adlbert (Stuttgart: Karl Krämer, 2006), S. 31.

541 Der Name des Haustyps lehnte sich bewusst an den Autohersteller Citroën an, der seit 1919 das erste europäische Fließbandauto produzierte. Unter dem Begriff „Maison Citrohan“ entwickelte Le Corbusier schachtelartige Gebäude mit tragenden Seitenwänden, die in Serie produziert werden sollten. Das Einfamilienhaus in Stuttgart beschrieb er 1927 wie folgt: „Der […] Haustyp ist die erste Anwendung des zehn Jahre früher konzipierten Systems ‚Citrohan‘…, Standardisierung von Dach und Fenstern. Auf einen sehr großen Wohnraum münden kleine Zellen, die häuslichen Verrichtungen von kurzer Dauer dienen und noch kleiner gehalten werden könnten, wenn die Bauvorschriften es erlaubten.“ Le Corbusier zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 115 f.

542 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“, in *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, hg. von Alfred Roth (Stuttgart: Wedekind, 1927), S. 6. Aufgelistet und dargestellt sind hier architektonische Elemente, die für die beiden Avantgardisten Neues Bauen bedeuten: 1. Die Pfosten, 2. die Dachgärten, 3. die freie Grundrißgestaltung, 4. das Langfenster, 5. die freie Fassadengestaltung.

Als der Stuttgarter Wedekind-Verlag diese Publikation anfragte, übertrug Le Corbusier Alfred Roth die Aufgabe der Veröffentlichung; dem jungen Bauleiter, der in Stuttgart das Projekt führte und nun erklären sollte.[543] Unter der Überschrift *Die architektonische Gestaltung* notierte Roth: „Wir werfen bewusst hergebrachte Konventionen in Lebenshaltung und Wohnen ab!"[544] Damit machte er deutlich, dass es bei den Gebäuden des Weißenhofs nicht nur um die Präsentation eines Neuen Bauens, sondern auch um die eines Neuen Wohnens ging. Das erkannte ebenso Karl Konrad Düssel, als er den Weißenhof besuchte und davon in der *Deutschen Kunst und Dekoration* berichtete:

„Le Corbusier baut aus einer Idee heraus. Bis zur Utopie. Utopisch, weil er nicht etwa ins Blaue hinein phantasiert, sondern bei der Gestaltung seines Wohnhauses mit den Daseinsbeziehungen und den Bedürfnissen und Möglichkeiten eines Menschen rechnet, den er als notwendig kommend aus unseren wirtschaftlichen und soziologischen Verhältnissen errechnet. Le Corbusier will nicht vermitteln und überleiten. Er will die neue Form des Wohnhauses, weil er an einen neuen Sinn des Wohnens glaubt."[545]

Mit dem Wohnen sollte in diesem Haus etwas geschehen. „Der Grundriß ist das Bild der Wohngesinnung. Verändertes Wohnen drückt sich zunächst in verändertem Grundriß aus"[546], heißt es in der Begleitpublikation. Dies gibt Anlass dazu, einen solchen näher zu betrachten, um nachvollziehen zu können, wie das Wohnen bei Le Corbusier auf ein neues Fundament gesetzt wurde.

Im Katalog *Bau und Wohnung* sind alle Grundrisse der Gebäude auf dem Weißenhof abgedruckt, so auch der des Doppelhauses (Abb. 5.2.1). Im Untergeschoss finden sich neben dem Eingang und dem Mädchenzimmer die Versorgungs- und Abstellräume. Auf zweiter Ebene sind Bad, Küche, Wohn- und Schlafzimmer sowie der Arbeitsraum[547] untergebracht. In der dritten Etage führt die Treppe über eine Bibliothek auf die Dachterrasse.

Bei genauer Betrachtung der mittleren Ebene fällt etwas Eigentümliches auf: Im Plan sind innerhalb einer Fläche zwei Beschriftungen verzeichnet – Schlaf- *und* Wohnraum. Keine Wände, nur gestrichelte Linien hat Le Corbusier zwischen ihnen eingetragen.

543 Vgl. Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren: Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde* (Basel [u. a.]: Birkhäuser, 1973), S. 36.
544 Roth, „Die architektonische Gestaltung", S. 25.
545 Karl Konrad Düssel, „Die Stuttgarter Weissenhof-Siedlung: Werkbund-Ausstellung ‚Die Wohnung' 1927", *Deutsche Kunst und Dekoration* 61 (1927): S. 92.
546 Roth, „Die architektonische Gestaltung", S. 26.
547 In anderen Quellen wird dieser Bereich auch als Frühstückszimmer bezeichnet.

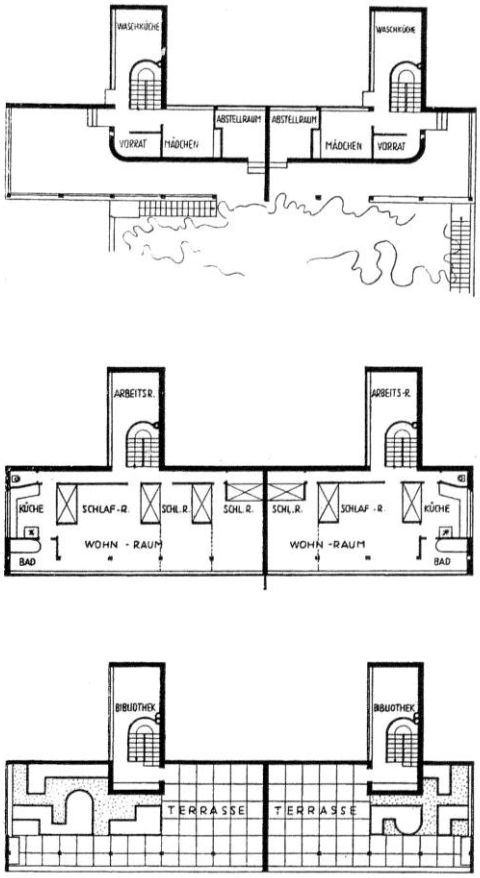


Abb. 5.2.1: Grundriss des Doppelhauses von Le Corbusier und Pierre Jeanneret auf dem Stuttgarter Weißhof, 1927.

Von abgeschlossenen Bereichen kann demzufolge nicht gesprochen werden. Was sich hier ausdrückt, ist das Prinzip des „transformablen Doppelwohnhauses“:

„Die Problemstellung besteht darin, daß ein und derselbe Raum von bestimmter minimaler Fläche die Funktion des Wohnens bei Tag und bei Nacht erfüllt. Unsere Wirtschaftlichkeit, die bestimmend in all unsere Schaffensbereiche hereinragt, erfordert vom heutigen Architekten Auseinandersetzung mit sämtlichen Möglichkeiten zur Lösung des Wohnproblems.“[548]

Begegnet werden soll diesem mit einem Konzept, dass sich schon sprachlich darin ausdrückt, Effizienz in das Wohnhaus einführen zu wollen: Das Wohnen wird in „Lebensfunktionen“[549] wie Schlafen, Kochen oder Waschen gegliedert, den Funktionen werden entsprechend Bodenflächen zugeteilt und dabei wird stets bedacht, an welchen Stellen sich Einsparungen vornehmen lassen. Le Corbusier entwickelt eine

548 Roth, „Die architektonische Gestaltung“, S. 30.
549 Ebd.

Architektur, bei der Küche und Bad „Funktionsstellen" sind, „die unverändert bleiben müssen"[550] und bei der Bibliothek, Frühstücks- respektive Arbeitsbereich „Aufenthaltsräume mit bleibender Konsistenz"[551] darstellen. Die Aufteilung der übrigen Fläche des zweiten Geschosses will er jedoch nicht festlegen, wie die folgenden Zeilen Roths belegen:

„Dieser ist durch verschiedene plastische Elemente gegliedert, nämlich: durch die eingesetzten Einbauschränke mit Kasten für das Schiebebett, durch die sichtbar aufsteigenden Konstruktionsträger und die zwischen Möbel und Decke sich spannenden Mauerstücke. Dadurch bilden sich längs der Fensterflucht offene Nischen und längs der Rückwand räumlich ausgesprochene Nischen. Durch das Hervorziehen der Schiebewände, welche sich tags vor die Einbauschränke schieben, werden diese Nischen zu einzelnen Räumen zusammengeschlossen: aus dem Wohnraum entstehen getrennt Schlafkabinen. Der kleine Längskorridor verbindet sie untereinander mit Bad, Klosett und Treppe. Dadurch bekommt das System eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Eisenbahnschlafwagen."[552]

Diese veränderliche Gliederung des Raums entspricht ganz der Logik der Wohnmaschine. So folgt die Einrichtung mit den Schiebe- und Klapptechniken in Funktionalität und Einrichtungsökonomie dem Vorbild der Zug- oder Schiffskabine. Dort „hat die Platz sparende Schiebetür, die in der westlichen Architektur im 19. Jahrhundert allein in Lagerhallen eingesetzt wurde, zunächst Verwendung […] gefunden. Schiebetüren sind die Signatur eines Zeitalters, in dem das Bauen in den Transit bestellt ist und nicht ins Wohnen."[553]

Le Corbusier plant das Zweifamilienhaus als „eine Art Verbindung von Schlaf- und Salonwagen […], entweder für den Tag oder für die Nacht eingerichtet"[554]. Ein reines Schlafzimmer im Grundriss anzulegen, betrachtet er – angesteckt durch die Einsparungsbemühungen seiner Zeit – als Verschwendung und rationalisiert damit ausgerechnet den Raum weg, der für viele Bewohner der privateste und intimste ist. Das verwundert kaum, wenn man bedenkt, dass die Idee dieses Hauses einer Definition des Wohnens entspricht, wie sie Adolf Behne aufstellt; gedacht in den Kategorien von Zweckmäßig- und Reibungslosigkeit unter Vernachlässigung von Gefühlswerten. Das Schlafzimmer bekommt von Le Corbusier unter den anderen Räumen einer Wohnung keinen besonderen Stellenwert zugeschrieben. Aus einer solchen Perspektive ist es unproblematisch, aus dem Schlaf- ein Wohnraum oder aus dem Wohn- ein Schlafraum zu machen.

550 Ebd.
551 Ebd., S. 31.
552 Ebd., S. 32. Gerade der Frühstücksbereich diente als „Kompensationsraum". Hier konnte sich der Bewohner aufhalten, solange die Betten nicht wieder verstaut waren.
553 Siegert, „Türen. Zur Materialität des Symbolischen", S. 168.
554 *Wie wohnt man in meinen Stuttgarter Häusern?* Le Corbusier zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 125.

„Soll dieses Ineinanderfließen von Räumen eine Art Programm bedeuten für das Wohnen selbst?“[555] fragt die Zeitschrift *Das Werk* im September 1927. Ja, muss die Antwort lauten, denn Le Corbusier will in einem Denken im Entweder-Oder die Optimierung des Wohnens und seines Raums vorantreiben. An diesem Prozess hat der Bewohner teilzuhaben. Das Haus mit der Einsparung eines Zimmers zwingt ihn dazu. Er muss sich über das Wohnen, gedacht in verschiedenen „Lebensfunktionen“, bewusst werden und je nach aktueller Situation räumlich darauf reagieren.[556] Le Corbusier „verlangt vom Bewohner, dass er selbst, als Träger der Funktionen, die Aufteilung durch bewegliche Wände nach Gebrauch vornimmt“[557].

Damit dieser Vorgang reibungslos funktionieren kann, ist eine Möblierung vonnöten, die das Konzept unterstützt. An dieser Stelle wird ersichtlich, dass sich die Idee der Wohnmaschine im Ausstellungsbau nicht vollständig erfüllen ließ und Ideal blieb. Weder bei den Schränken, noch bei den Betten war es möglich, auf existierende Serienprodukte zurückzugreifen. Sonderanfertigungen mussten in Auftrag gegeben werden. Le Corbusier beschreibt die Einrichtung in seinem Artikel *Wie wohnt man in meinen Stuttgarter Häusern?* wie folgt:

„In der Tiefe dieser Zellen oder Kabinen von 2,50 m auf 4 m Größe befindet sich jedes Mal eine besondere und billige Konstruktion aus armierten Beton, eine Art Schrank von genau berechneten Dimensionen, unter dem das Bett versorgt werden kann […]“[558]

Da Le Corbusiers Entwürfe für neue Möbeltypen Roth nicht rechtzeitig erreichten und dieser auf dem Markt kein passendes Bettgestell fand, war er gezwungen, selbst eines zu entwickeln (Abb. 5.2.2). Denn wie bei einer Maschine hatten die verschiedenen Teile des Aufbaus exakt zueinander zu passen, wie sich Roth später erinnerte: „Die Betten speziell für die transformablen Wohnungen mussten besonderer Art sein. Dafür kreierte ich einen damals völlig neuartigen, sehr leicht schiebbaren Bettentyp mit zwei vernickelten Rohrbügeln.“[559]

555 o. A., „Die Wohnungsausstellung Stuttgart 1927“, S. 263.

556 Vgl. dazu: „Zu einem Raum, den man erst ergänzen oder gar erschaffen muß, bekommt man durch die dazugeleistete Arbeit ein ganz neues engeres Verhältnis. Der Raum geht mit dem täglichen Leben mit.“ Roth, „Die architektonische Gestaltung“, S. 30.

557 Ebd.

558 *Wie wohnt man in meinen Stuttgarter Häusern?* Le Corbusier zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 126. Die Griffe des ausklappbaren Deckels des Einbauschranks wurden als Öffnungen zum Zwecke der Ventilation ausgebildet.

559 Roth, *Begegnung mit Pionieren*, S. 33. In der Ausstellungspublikation *Innenräume*, in der das Bettgestell gezeigt wird, ist verschwiegen, dass der Entwurf nicht von Le Corbusier und Pierre Jeanneret selbst kam.

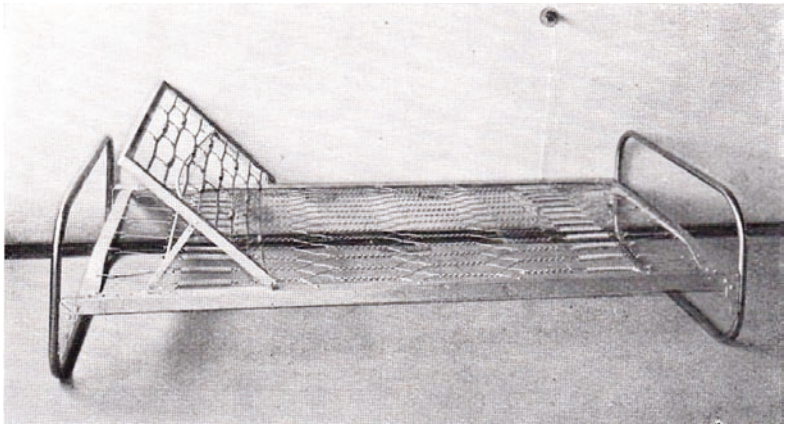


Abb. 5.2.2: Bettgestell von Alfred Roth.

Die Möbel und Trennwände mit ihrem geringen Gewicht und in ihren Schieb- und Klappfunktionen geben dem Begriff der Einrichtung eine ganz neue Bedeutung. In der Regel wird eine solche nur einmal vorgenommen, im Moment des Einzugs, und dann gegebenenfalls im Verlauf der Jahre, die man in einer Wohnung lebt, verändert. In Le Corbusiers Doppelhaus muss jedoch mehrmals täglich mit dem Hervorholen und Verstauen der Möbel und dem Ein- und Ausziehen der Trennwände der Raum eingerichtet werden. „Er wird erst durch den Bewohner“[560], heißt es in der Publikation *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, die parallel zur Ausstellung veröffentlicht wird. In dieser zeitlichen Konstellation ist der Satz allerdings problematisch: Denn noch sind es reine Expositionsflächen, in denen bisher niemand gewohnt hat. Die Räume, die auf den Stuttgarter Weißenhof präsentiert werden, sind durch eine andere Hand als durch die eines Bewohners „geworden“. Zu sehen bekommt der Besucher eine Ausstellungseinrichtung, in der vorgestellt wird, wie das Wohnkonzept Le Corbusiers funktionieren könnte.

Tatsächlich bleibt es für den Gast der Exposition bei einer Imagination. Denn für ihn ist das Leben im Doppelhaus nicht erfahrbar. Der Betrachter betritt die Schaugebäude nur für eine kurze Zeit und kann weder probieren, noch auf die Probe stellen, ob ein solch dynamisches Wohnen tagtäglich so

560 Roth, „Die architektonische Gestaltung“, S. 26. Angebracht wäre vielmehr die folgende Formulierung: „Es wird erst durch das Dienstmädchen“. Denn aus Roths Ausführungen geht hervor, dass das Herrichten des Zimmers, was in diesem Gebäude eine ganz andere Bedeutung hatte als in anderen Haushalten, zu ihren Aufgaben gehörte. Unter solchen Umständen war eine leichte Bauweise der Betten besonders dringlich.

reibungslos gelingt, wie es die Texte von Le Corbusier, Pierre Jeanneret oder Alfred Roth suggerieren wollen. Er vermag es nicht, zu erleben, was das hier präsentierte Wohnen und fortlaufende Einrichten auf Dauer bedeutet. Das müssen die Architekten, den Besuchern auf andere Art vermitteln. Le Corbusier versuchte es auf die folgende Weise:

„Um unsere Absichten den Besuchern möglichst verständlich zu machen, war uns sehr daran gelegen, ein Zweifamilienhaus zu bauen, in der Weise, daß das eine Haus für das Wohnen am Tage, das andere für das Wohnen in der Nacht eingerichtet würde."[561]

Der ausstellungstechnische Vorteil, den das Doppelhaus mitbringt, ist der, dass der „Schlaf-Wohnraum", wie er in der Publikation *Innenräume* genannt wird, gleich zweimal existiert. In diesem Buch findet sich eine Doppelseitengestaltung, in der links die Tag- und rechts die Nachtvariante abgedruckt sind (Abb. 5.2.3). Dabei werden nur arrangierte Bilder fertiger Resultate, nicht aber der Prozess des Aufstellens eingefangen. Dies passt zum Expositionsentwurf Le Corbusiers, der in den Räumen zwei zwar unterschiedliche, aber schon abgeschlossene Arrangements präsentieren wollte. Das erschwert es jedoch, hier das Wohnen zu zeigen. Denn das Wohnkonzept für das Doppelhaus war durch die tägliche Aktion des Einrichtens bestimmt. Was für alle Häuser der Stuttgarter Bau-Ausstellung gilt, trifft in diesem Fall am deutlichsten zu: Wohnkonzepte wurden vorgestellt, aber nicht vorgeführt.

Die statischen Bilder aus *Innenräume* entsprechen damit der Ausstellungswirklichkeit – und gleichzeitig auch nicht. Denn im Unterschied zu der von Le Corbusier formulierten Expositionsidee sind im Buch Bilder ein- und desselben Zimmers in den zwei Versionen abgedruckt worden, statt die verschiedenen Varianten auf beide Häuser aufzuteilen. Diese Motivauswahl macht sicherlich die von Le Corbusier und Pierre Jeanneret geschaffene Idee nachvollziehbarer, dass ein Raum zwei Funktionen erfüllen kann. Gleichzeitig wird aber damit durch den Katalog ein Bild von der Ausstellung geschaffen, das kaum dem Expositionsentwurf entspricht und das es so während der Schau auch nicht gegeben hat. Oder besser gesagt: nicht geben sollte. Denn wie bei der Architektur selbst klafft eine Lücke zwischen dem, was auf dem Papier steht und der Art, wie es in die Tat umgesetzt wurde.[562]

561 *Wie wohnt man in meinen Stuttgarter Häusern?* Le Corbusier zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 126.

562 Auch Hilberseimer war nur selten auf der Stuttgarter Baustelle. Das führte dazu, dass nicht das verbaut wurde, was er sich wünschte. Man setzte etwa herkömmliche Fenster ein und nicht die Schiebefenster-Konstruktion des Architekten – ohne ihn darüber zu informieren. Werner Graeff berichtet in einer Anekdote, dass Hilberseimer sein eigenes Haus nicht erkannte, als er es kurz vor Fertigstellung der Siedlung besuchte. Vgl. Graeff, *Hürdenlauf durch das 20. Jahrhundert*, S. 74 f.

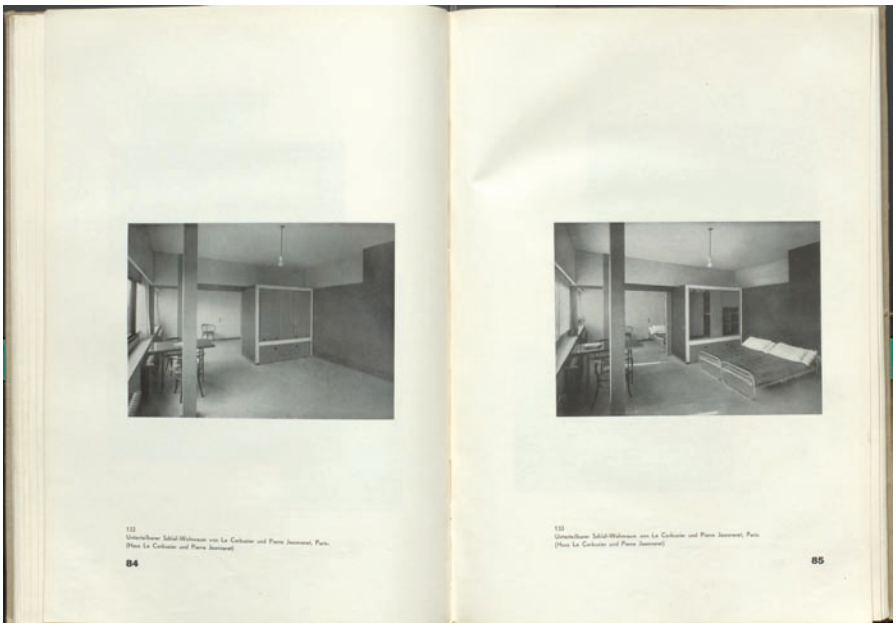


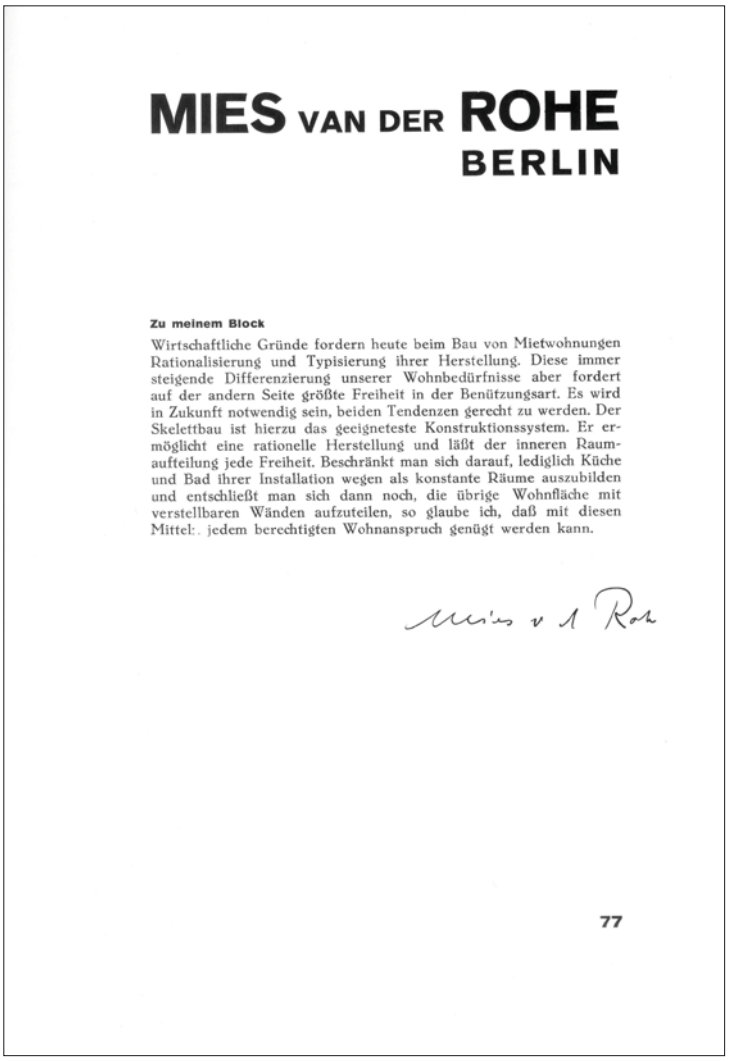
Abb. 5.2.3: Doppelseite aus *Innenräume* zum Schlaf-Wohnraum bei Le Corbusier und Pierre Jeanneret.

Le Corbusier erinnert sich an die folgende Situation, als er seine Häuser während der Ausstellung das erste Mal betrat:

„Als wir am 28. September nach Stuttgart kamen, mussten wir zu unserem Bedauern feststellen, daß beide Häuser gleichermaßen für das Wohnen am Tage eingerichtet waren, sodaß unser Vorhaben unverständlich bleiben musste."[563]

Um Le Corbusiers Konzept des Neuen Wohnens auszustellen, war sein Haus wie kein zweites auf dem Weißenhof auf einen korrekten Ausstellungsaufbau angewiesen. Die Wohnmaschine, in der das Wohnen reibungslos funktionieren sollte, ließ sich nur dann visualisieren, wenn auch ihre Präsentation reibungslos gelang. Daran hakte es allerdings. Das Schlafzimmer war beim Ausstellungsaufbau vollkommen verschwunden. Le Corbusier selbst überwachte diesen nicht. So hatte seine Abwesenheit nicht nur Folgen für den Bau des Ausstellungshauses, sondern zudem für das Ausstellen selbst.

563 *Wie wohnt man in meinen Stuttgarter Häusern?* Le Corbusier zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 126.



MIES VAN DER ROHE
BERLIN

Zu meinem Block

Wirtschaftliche Gründe fordern heute beim Bau von Mietwohnungen Rationalisierung und Typisierung ihrer Herstellung. Diese immer steigende Differenzierung unserer Wohnbedürfnisse aber fordert auf der andern Seite größte Freiheit in der Benützungsart. Es wird in Zukunft notwendig sein, beiden Tendenzen gerecht zu werden. Der Skelettbau ist hierzu das geeigneteste Konstruktionssystem. Er ermöglicht eine rationelle Herstellung und läßt der inneren Raumaufteilung jede Freiheit. Beschränkt man sich darauf, lediglich Küche und Bad ihrer Installation wegen als konstante Räume auszubilden und entschließt man sich dann noch, die übrige Wohnfläche mit verstellbaren Wänden aufzuteilen, so glaube ich, daß mit diesen Mitteln jedem berechtigten Wohnanspruch genügt werden kann.

Mies v d Rohe

77

Abb. 5.3.1: Artikel von Ludwig Mies van der Rohe in *Bau und Wohnung.*

5.3 Mies, sein Mietshausblock und die Anderen

Zur Darstellung von Möglichkeiten im Wohnen. Das größte Gebäude auf dem Weißenhof

Ludwig Mies van der Rohe sagte und schrieb wenig über Architektur. Ludwig Mies van der Rohe wollte nur bauen.[564] Die erste Veröffentlichung des Deutschen Werkbunds zur Weißenhofsiedlung legt davon ein Zeugnis ab. Allein das Vorwort zu *Bau und Wohnung* zu formulieren, stellte ihn schon vor eine Herausforderung. Erst als die Drohung im Raum stand, bei der Publikation ganz auf die einleitenden Worte des künstlerisches Leiters der Ausstellung zu verzichten, sandte Mies van der Rohe endlich seine Ausführungen ein. Andere Architekten sahen die Publikation vielmehr als Chance. Sie nutzten die Veröffentlichung, um auf mehreren Seiten das Konzept ihres Gebäudes schriftlich darzulegen. Mies van der Rohe beschränkte sich im Text zu seinem Ausstellungshaus auf 13 Zeilen. Damit ist dies der knappste Artikel im ganzen Katalog; zu kurz kommt sein Mietshausblock aber kaum: Er gehört zu den Häusern, die mit den meisten Abbildungen im Buch gezeigt werden. Sein Vorschlag zum Neuen Bauen und Wohnen drückt sich dort weniger in Worten als in Bildern aus. Dies mag ein Beleg seines zurückhaltenden Willens zum Schreiben gewesen sein. Doch dahinter lässt sich auch eine Strategie vermuten: eine, bei der es Mies van der Rohe bewusst vermied, zu sehr das Wort zu ergreifen, um auf anderem Wege – ja über andere – zu argumentieren.

„**Zu meinem Block**
Wirtschaftliche Gründe fordern heute beim Bau von Mietwohnungen Rationalisierung und Typisierung ihrer Herstellung. Diese immer steigende Differenzierung unserer Wohnbedürfnisse aber fordert auf der andern Seite größte Freiheit in der Benützungsart. Es wird in Zukunft notwendig sein, beiden Tendenzen gerecht zu werden. Der Skelettbau ist hierzu das geeigneteste Konstruktionssystem. Er ermöglicht eine rationelle Herstellung und lässt der inneren Raumaufteilung jede Freiheit. Beschränkt man sich darauf, lediglich Küche und Bad ihrer Installation wegen als konstante Räume auszubilden und entschließt man sich dann noch, die übrige Wohnfläche mit verstellbaren Wänden aufzuteilen, so glaube ich, daß mit diesen Mitteln jedem berechtigten Wohnanspruch genügt werden kann.“[565]

564 Vgl. dazu: “My main work has been the planning of buildings. I have never written nor spoken much.” Mies van der Rohe in einem Brief an Jennings Wood vom 3. Mai 1963, abgedruckt in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst* (Berlin: Siedler, 1986), S. 26.

565 Ludwig Mies van der Rohe, „Zu meinem Block“, in *Bau und Wohnung: Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen d. Werkbundausstellung „Die Wohnung“*, hg. von Deutscher Werkbund (Stuttgart: Wedekind, 1927), S. 77.

Was Mies van der Rohe in diesen Worten verlangt, ist eine neue Form des Bauens seitens der Architekten und ein anderes Benutzen durch die Bewohner. Für beides soll der Mietshausblock auf dem Weißenhof Anregungen geben. Anders als etwa bei Le Corbusier oder Adolf Behne lassen sich aus seinen wenigen Texten keine Bestimmungen zum Leben daheim herleiten. Doch aus einer Passage wie den 13 Zeilen (Abb. 5.3.1) geht eine Vorstellung zum Wohnen hervor, bei der als dessen Grundzug das Veränderliche erkannt wird, auf das die Architektur zu reagieren hat. Wohnen ist nicht nur von Person zu Person unterschiedlich, es wandelt sich auch beim einzelnen Bewohner mit der Zeit. Deshalb sollen in Mies van der Rohes Bau auf dem Weißenhof die Mieter, mit Ausnahme der Bäder und Küchen, selbst die Wände je nach Ansprüchen oder Anzahl der Familienmitglieder stellen und verändern können. Nur die Ausmaße der Wohnungen des Mietshausblocks sind festgelegt. Über die Größe der einzelnen Bereiche darin lässt sich frei bestimmen. Mies van der Rohe will mit seinem Bau Möglichkeitsräume für die Bewohner schaffen. Doch Mieter gibt es zum Ausstellungszeitpunkt noch nicht. Daher muss auf anderem Wege die Veränderbarkeit des Grundrisses anschaulich gemacht werden, als über die Menschen, die dort leben.

Die Grundlage dieses Hauses voller Möglichkeiten, das geht aus Mies van der Rohes Zeilen hervor, sind zwei architektonische Elemente, die in Abhängigkeit zueinander stehen: der Skelettbau und die verstellbare Innenwand. Erst mit dieser Konstruktionsweise wird ein solcher Raumteiler möglich, denn nur so muss jene Wand keine tragende Funktion erfüllen. Wie diese aussah, zeigte Ende 1927 eine Fotografie aus *Bau und Wohnung* (Abb. 5.3.2) selbst demjenigen, der die Ausstellung nicht besucht hatte. Im Folgejahr informierte *Wie bauen?* von Bodo und Heinz Rasch, eine weitere Veröffentlichung zur Exposition, über die Zusammensetzung des Bauteils:

„Die Zwischenwände von Mies van der Rohe bestehen aus 1 m breiten Sperrholztafeln. Die Tafeln stehen auf dem Boden in einem vernickelten Metallschuh und können in diesem mittels zweier Schrauben gehoben und gesenkt werden. Auf diese Weise werden die Platten zwischen Decke und Fußboden eingeklemmt und stehen fest. Die Dichtung wird durch Filzstreifen bewirkt.
Bei einer anderen Ausführung wurde Pappe verwendet, die beiderseitig auf ein leichtes Holzgestell aufgezogen wurde. Die Wandeinheiten sind mittels eines Dübelbrettes in Decke und Fußboden befestigt.
Hierbei ist auch die lose Einfügung von Türen möglich.
Eine Unterteilung des Wohnraumes wurde mittels beweglicher halbhoher Pappwände vorgenommen.“[566]

566 Bodo Rasch und Heinz Rasch, *Wie bauen? Bau und Einrichtung der Werkbundsiedlung am Weißenhof in Stuttgart 1927* (Stuttgart: Wedekind, 1927), S. 125 f.

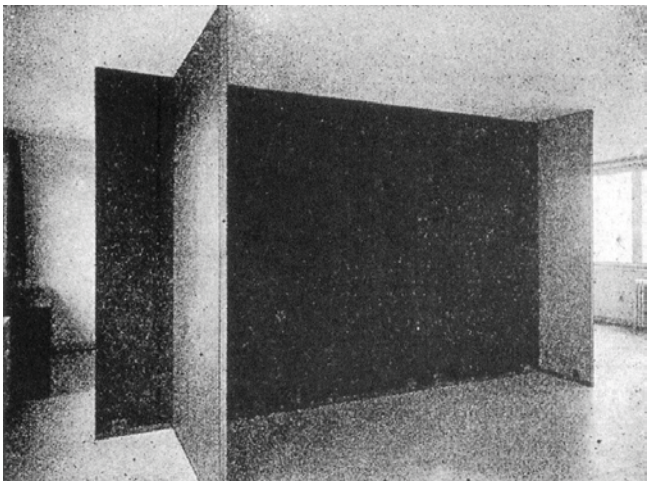


Abb. 5.3.2: Flexible Trennwand im Mietshaus von Ludwig Mies van der Rohe.

Werkstoffe, wie sie üblicherweise aus dem Modellbau bekannt sind, fanden somit Einzug in die gebaute Architektur und hatten dabei die gleichen Eigenschaften: leicht und in der Position veränderlich zu sein.

Ein ähnliches Prinzip kündigte sich bereits im Doppelhaus von Le Corbusier an. Durch die Schiebewände konnten aus einem Raum jederzeit mehrere kleine gemacht werden. Eine solche Ad hoc-Umgestaltung ermöglichen die Trennwände Mies van der Rohes nicht. Aber dafür ist das Konzept deutlich radikaler. Denn es lässt sich nicht nur ein einzelnes Zimmer mit einer Schiebekonstruktion unterteilen, die in ihrer Position feststeht. Der gesamte Wohnungsgrundriss ist komplett wandelbar. Um dies zu demonstrieren, zeigte Mies van der Rohe eine der Wohnungen unmöbliert. Hier wurde allein die flexible Trennwand in ihrer Konstruktionsweise und in ihrem Material vorgestellt. Alles, was davon ablenkte, wurde ausgeschlossen. Auch wenn das Prinzip sich in der Leere am besten präsentieren ließ, war es doch für den Ausstellungsbesucher schwer nachzuvollziehen, wie aus diesem von Inventar befreiten Raum ein Zuhause werden sollte. So stattete Mies zwei weitere Wohnungen aus. Als wollte er die Offenheit seines Konzepts auch anhand der Einrichtung visualisieren, verzichtete er dabei fast vollkommen auf Türen: „mehr Abtrennung als Unterteilung, mehr grobes Ordnungsprinzip als Raumzuweisung, mehr Angebot als Diktat“[567] war das, was es auszudrücken galt. Doch was der Betrachter zu sehen bekam, blieb immer

567 Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 77.

noch die Vorstellung vom Wohnen eines einzelnen Baukünstlers. So musste Mies van der Rohe eine Ausstellungsstrategie entwickeln, die seine Idee vermitteln konnte: Er nahm sich für die Ausstattung seiner Wohnungen andere zur Hilfe. Zum einen, um überhaupt den Versuch anzustellen, in dem nur kurzen Zeitraum zwischen dem Errichten und dem Ausstellungsbeginn das größte Gebäude auf dem Weißenhof möglichst vollständig auszugestalten[568]. Zum anderen, um sein Konzept von der Vielfalt an Möglichkeiten zu demonstrieren.

Tatsächlich zeigt ein Blick auf die Grundrisse des Mietshausblocks (Abb. 5.3.3), dass in den dargestellten Reihen kaum eine der 24 Wohnungen in der Aufteilung einer anderen gleicht. Trotz oder gerade wegen der Fülle zieht die unterste der fünf Zeilen in ihrer enormen Reduziertheit eine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Hier ist das zu sehen, was Mies van der Rohe den Gestaltern zum Bearbeiten übergab: Wohnungen, entweder in kleineren oder in größeren Ausmaßen, bei denen nur die Umfassungswände, die Lage des Treppenhauses und die Positionen der Fenster vorgegeben waren. Geboten wurden damit gänzlich offene Räume, in denen sich nur Pfeiler befanden. Küche und Bäder nahe der inneren Wände des jeweiligen Hauses zu positionieren, dies ergab aufgrund der dort verlegten Installationen für die meisten Gestalter Sinn. Die restliche Anordnung arbeiteten sie jedoch unterschiedlich aus. Die einzige der fünf abgedruckten Reihen, die in ihrer Gänze aus Mies van der Rohes Hand stammte, ist demzufolge die unterste. Wer die einzelnen Grundrisse anlegte, darüber gibt *Bau und Wohnung* keine Informationen. Den *Amtlichen Katalog* der Ausstellungsleitung muss man hinzuziehen, um zu erfahren, wer die Schöpfer dieser Wohnungen und Lieferanten der Möblierungen waren.[569] Aus seiner Zusammenstellung geht hervor, dass sich Mies van der Rohe 29 weiterer Architekten und Innenraumgestalter bediente. Die Zeigegeste führten somit vor allem andere aus.

568 Die Bauzeit der gesamten Weißenhofsiedlung dauerte 21 Wochen. Nur wenig Zeit blieb dabei, die Wohnungen einzurichten. Tatsächlich war das Gebäude auch nicht pünktlich fertig geworden. Erst am 6. September 1927, über einen Monat nach der Eröffnung der Exposition, konnte der Mietshausblock als „ausstellungsfertig" betrachtet werden. Vgl. Ebd., S. 66.

569 Vgl. Franz J. Much, Hrsg., *Amtlicher Katalog der Werkbundausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927*, Reprint von 1927 (Stuttgart: Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege, 1998), S. 25–35. Alle Wohnungen, die Mies van der Rohes einrichtete, befanden sich im zweiten Aufgang des Mietshausblocks: Haus 2, 1. Stock links, 2. Stock recht (ohne Möbel) und 2. Stock links.

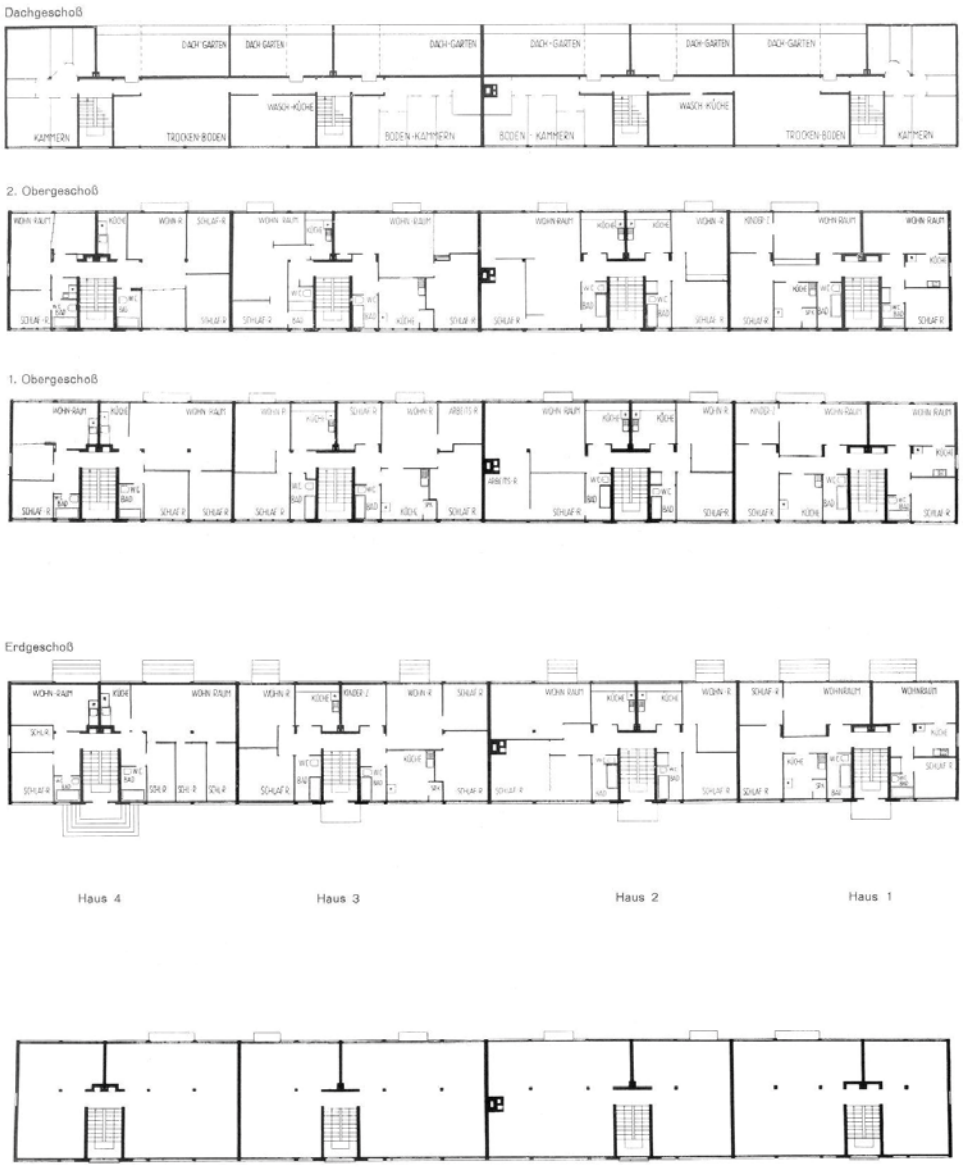


Abb. 5.3.3: Grundrisse im Mietshaus von Ludwig Mies van der Rohe.

Das „Einrichten" bekam im Stuttgarter Mietshausblock eine besondere Bedeutung: Die Räume wurden nicht nur möbliert, sondern mit der Festlegung der Wände erst gesetzt. Etwa Ferdinand Kramer, Adolf Meyer oder Lilly Reich präsentierten so ihre Ideen vom modernen Wohnen. In der Fülle ihrer Gestaltungen trugen sie dazu bei, das Konzept Mies van der Rohes vor Augen zu führen und zu überprüfen. Denn nur wenn es auch anderen gelingen würde, eine sinnvolle Unterteilung der Wohnungen vorzunehmen, war das System der freien Grundrissgestaltung gelungen.[570] Im besten Falle erkannte sich der Expositionsbesucher anhand dieser Präsentationsweise selbst als potenzieller Einrichter wieder. Denn im Grunde waren alle Einteilungen der Innenraumgestalter lediglich als ephemere Ausstellungseinrichtungen gedacht, die mit Schluss der Exposition nach Veränderung verlangten. Die Schau forderte den Bewohner heraus, die althergebrachte Vorstellung vom Wohnen, im Sinne eines Lebens in vorgegebenen und gleich bleibenden Wänden, abzulegen und selbst aktiv zu werden.

Nicht nur Einzelpersonen statteten den Mietsblock aus. Ebenfalls eine Kollektivgruppe des Schweizerischen Werkbunds wurde eingeladen, ihre Ideen umzusetzen. Das belegt, dass Mies van der Rohe daran interessiert war, auch solche Kräfte für das Ausstellungsprojekt zu gewinnen, die nicht aus seinem Bekanntenkreis oder aus dem Deutschen Werkbund stammten.[571] Im Sinne des Expositionskonzepts setzten die Schweizer von allen Vorschlägen, die sie entworfen hatten, diejenigen um, die am meisten auseinander gingen.[572] So formten 13 Köpfe unter der Leitung von Max Ernst Haefeli sechs ganz verschiedene Wohnungen. Tatsächlich informierte Mies van der Rohe die Innenraumgestalter bei der Vergabe der Aufträge nicht allein über Materialien und technische Daten sowie zu den hauswirtschaftlichen Richtlinien, die Erna Meyer und die Stuttgarter Hausfrauenverbände für die Siedlung aufgestellt hatten. Er gab auch konkrete Aufgaben vor.[573] Kramer sollte etwa neben einer Dreizimmerwohnung eine Unterkunft für eine berufstätige Dame schaffen und von den Brüder Rasch erbat Mies van der Rohe ein Domizil für einen Junggesellen.

570 Seine konstruierten Wände hatte Mies van der Rohe für jede Wohnung des Blocks im Sinn, doch nicht alle Gestalter nutzten sie. Manche gliederten den Raum durch Schiebewände oder eingestellte Wandschränke.

571 Geplant war, dass der Block zu drei Viertel von Werkbundgruppen aus der Schweiz, Österreich und Holland ausgestattet werden würde. Zu dieser Umsetzung kam es allerdings nicht. Vgl. „Auszug aus der Niederschrift der Sitzung des Hauptausschusses der Werkbundausstellung ‚Die Wohnung' Stuttgart 1927", 17. Dezember 1926, Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1, Nr. 2, Stadtarchiv Stuttgart.

572 Vgl. Hans Schmidt, „Die Mietwohnungen der Schweizergruppe an der Ausstellung ‚Die Wohnung' in Stuttgart", *Das Werk* 14 (1927): S. 273.

573 Leider sind davon nur noch wenige dokumentiert. Vgl. Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 67.

Die Schweizer Gruppe schuf im Gegensatz dazu Zuschnitte mit bis zu drei Schlafzimmern, die für Familien geeignet waren. Mies van der Rohe konnte es nicht gelingen, in einer nur temporären Ausstellung darzulegen, wie sich mit der Zeit die Ansprüche eines Bewohners an seine Wohnung wandelten. Deswegen bediente er sich der Taktik, verschiedene Unterkünfte, angepasst an unterschiedliche Lebenslagen, auszustellen. Diese Intention spiegelte sich auch an den divergenten Möblierungen im Mietshausblock wider. Erich Dieckmann etwa zeigte in seiner Wohnung die Typenmöbel der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar. Richard Disker stellte eine Einrichtung vor, in der die *Frankfurter Zeitung* gar „Gemütlichkeit" erkannte.[574] Dagegen strahlten die Ausstattungen Mies van der Rohes oder Lilly Reichs, die mit der Kombination von Leder, Linoleum und Samt ihr besonderes Gespür für Materialien zeigte, Exklusivität und Eleganz aus.

Tatsächlich sind die Einrichtungen Mies van der Rohes unter den 24 Varianten diejenigen, die bis heute besonders in Erinnerung geblieben sind. Ursache dafür ist nicht nur die außerordentliche Radikalität in der Umsetzung des offenen Prinzips. Es ist auch ein Effekt, der mit Hilfe der ersten Publikation des Deutschen Werkbunds zu dieser Ausstellung erzeugt wurde. Im Text und Bild von *Bau und Wohnung* wird sich über die Teilnahme anderer, die so grundlegend für die Darstellung des Architektur- und Wohnkonzepts des Hauses war, ausgeschwiegen – und das ist weniger als ein Nebenresultat zu werten, das sich ergab, wenn man wie Mies van der Rohe nur wenig schrieb. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass dahinter Kalkül steckte. Fremde Einrichtungen präsentierte man vorerst nur auf der Ausstellung. Dort wurden zahlreiche Innenraumfotografien angefertigt. Die von den Ausstattungen der Schweizer Kollektivgruppe sind schon im September 1927 in der Zeitschrift *Das Werk* abgedruckt worden. Dort findet sich eine zunächst unscheinbare Notiz, die jedoch im Kontext der Zusammenstellung der Begleitpublikationen zur Exposition beachtenswert ist: „Die Abbildungen der Artikel über die Stuttgarter Wohnungsausstellung sind dem Werk ‚Bau und Wohnung' 1927, das der Deutsche Werkbund demnächst herausgibt, entnommen."[575] Letztendlich kam es allerdings zu der Entscheidung, sie in jenem Buch nicht zu zeigen. Dieser Bildausschluss und damit das Verschwinden der 13 Schweizer, sind kaum dem Zufall geschuldet. Für Mies van der Rohe – von dem man bisher vor allem Zeichnungen, weniger aber Bauten kannte – ging es nicht zuletzt darum,

574 Vgl. dazu: Ebd., S. 70.
575 Schmidt, „Die Mietwohnungen der Schweizergruppe an der Ausstellung ‚Die Wohnung' in Stuttgart", S. 275.

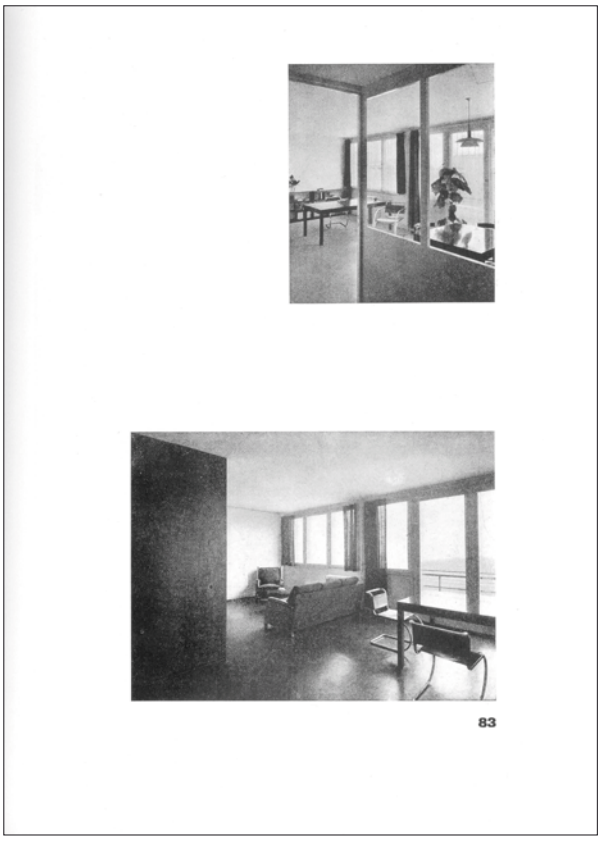


Abb. 5.3.4: Darstellung der Innenräume von Lilly Reich (oben) und Ludwig Mies van der Rohe (unten) in *Bau und Wohnung*.

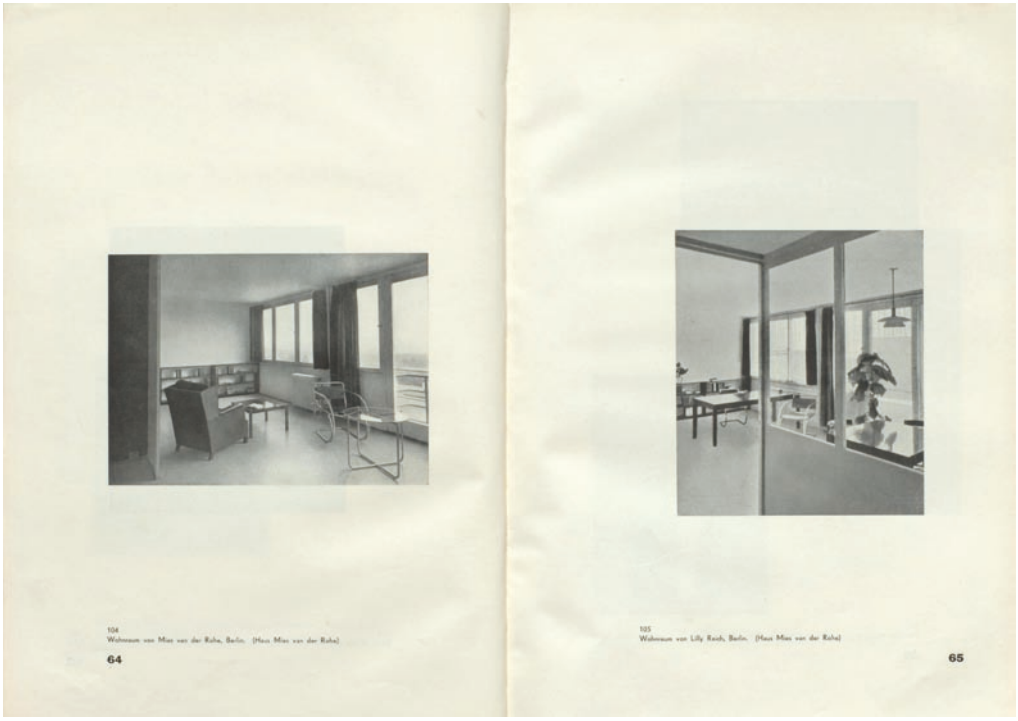


Abb. 5.3.5: Darstellung der Innenräume von Lilly Reich (rechts) und Ludwig Mies van der Rohe (links) in *Innenräume*.

sich mit dem Gebäude im Diskurs des Neuen Bauens und Wohnens zwischen Namen wie Peter Behrens, Walter Gropius oder Le Corbusier zu positionieren. Deshalb galt es, (fast) ausschließlich seinen Einrichtungsideen Platz einzuräumen.

Dass eine der Fotografien (Abb. 5.3.4, oben) in seinem Abschnitt in *Bau und Wohnung* eine Ausstattung zeigt, die nicht von ihm kam, geht erst aus einer Publikation des Deutschen Werkbunds hervor, die 1928 erschien: In *Innenräume* sind die verschiedenen Wohnungsgestaltungen auf dem Weißenhof dokumentiert worden; nicht nur in Bildern, sondern auch mit Hilfe von Untertiteln. Dort tauchen nicht allein die Fotografien auf, die schon in *Das Werk* veröffentlicht wurden, dort findet sich ebenso ein Bild, das mit dem in *Bau und Wohnung* identisch ist. An dieser Stelle bekommt die Einrichtung einen Autor zugewiesen: Zu sehen ist ein Wohnraum von Lilly Reich.

Um die Urheberschaft der Grundrisse und Ausstattungen zu klären, die in *Bau und Wohnung* präsentiert werden, braucht es andere Veröffentlichungen, etwa den *Amtlichen Katalog* oder *Innenräume*. Sie liefern weitere Daten und Fotografien. Damit komplettieren sie nicht nur das Bild, das *Bau und Wohnung* von der Ausstellung kreieren will, sie rücken es gewissermaßen erst gerade. Denn hier suggeriert die Darstellung zum Mietshausblock noch, dass alle Abbildungen Resultate der Anstrengung eines einzigen Architekten seien.

Dass es Lilly Reich ist, deren Einrichtung von den 29 verschiedenen Gestaltern abgedruckt wurde, kommt nicht von Ungefähr. Persönlich und beruflich stand sie Mies van der Rohe besonders nahe. Viele der Aufträge, die er bekam, setzte er zusammen mit Reich um. In *Innenräume* werden die Einrichtungsvarianten von beiden auf einer Doppelseite präsentiert (Abb. 5.3.5). In *Bau und Wohnung* teilen sie sich hingegen ein Blatt. Die Modi des Zeigens unterscheiden sich jedoch vor allem darin, dass bei der ersten Version beide Aufnahmen sich in ähnlicher Bildgröße quasi gleichberechtigt gegenüberstehen, während in der zweiten ihr Bild deutlich kleiner abgedruckt ist. Durch das Format und die eingezogene Wand im Motiv wirkt ihr Vorschlag gedrängter als seiner. Dahinter ist eine Intention zu vermuten: Der Vergleich zwischen den Räumen stellt von all den vorbildlichen Lösungen des Ausstellungsbaus, seine eigene als nochmals vorbildlicher heraus. Diese Anordnung und Bildauswahl ist symptomatisch für Mies van der Rohes Vorgehensweise: Andere Akteure und ihre Arbeiten werden genutzt, um die eigene Aussage zu bekräftigen. Das passt ganz in die Strategie, zurückzutreten und andere einrichten zu lassen. Reich oder die Schweizer präsentieren in ihren Gestaltungen demzufolge nicht nur ihre Leistungen, sondern vielmehr

das Konzept, das die Unterschrift Mies van der Rohes trägt (Abb. 5.3.1). Sie lassen sich als humanoide Medien bezeichnen. Auf Mies' Namen in *Bau und Wohnung* folgt kein anderer. Nur durch die Fährten, die *Innenräume* und der *Amtliche Katalog* legen, lässt sich ihre Existenz in den Grundrissen und in den Fotografien aufspüren. Denn obwohl man sich über sie ausschweigt, sind sie noch immer präsent. Mit ihren Einrichtungen machen sie etwas sichtbar, ohne in der Publikation selbst in Erscheinung zu treten; Informationen werden durch sie übertragen, ohne dass von ihnen etwas preisgegeben wird.[576] Wären da nicht die anderen Veröffentlichungen – es ließe sich sagen die Störungen des Bilds, das *Bau und Wohnung* erzeugen will – dann wären sie kaum auffindbar.

An dem Vorbild eines Neuen Wohnens, das Mies van der Rohe auf dem Weißenhof vermitteln wollte, arbeiteten verschiedene Kräfte mit: die Exposition als Schauort, die Menschen, die er für sein Konzept arbeiten ließ und die Bilder, die das Ergebnis dokumentierten. Doch die Art und Weise, wie mit den Fotografien von der Ausstellung umgegangen wurde, war in den verschiedenen Veröffentlichungen unterschiedlich. Dies legt dar, wie die Publikationen dazwischen changierten, mal mehr das neue Wohnkonzept, mal mehr die Architektenpersönlichkeiten vorzustellen.

576 Dies entspricht ganz dem Medienbegriff, wie ihn Joseph Vogl bestimmt: „Medien machen lesbar, hörbar, wahrnehmbar, all das aber mit einer Tendenz, sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an all diesen Sinnlichkeiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, anästhetisch – oder auch: apriorisch – zu werden." Joseph Vogl, „Medien-Werden: Galileis Fernrohr", in *Mediale Historiographien*, hg. von Lorenz Engell und Joseph Vogl (Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2001), S. 122.

5.4 Offenes Wohnen, gemeinschaftliches Wohnen

Hans Scharouns Wohnheim auf der Breslauer *WUWA*

„Bei der Eröffnungsfeier der Ausstellung in der Jahrhunderthalle stand neben dem Rednerpult das Mikrophon, und zuerst gab es kein Orgelvorspiel, sondern den Ansager des Rundfunks mit seinem ‚Achtung! Achtung!' Als dann die einzelnen Reden kamen und die Männerchöre, da blitzte knallend das Magnesium eines Photographen auf, bald von dieser, bald von jener Seite, und ein Wölkchen Dampf flog in die Luft. Gibt es denn keine Feierlichkeit mehr im geschlossenen Raume, vor einem geschlossenen Kreise von Menschen? Alles, was hier gesprochen wurde, drang frei in den Äther hinaus, und alles, was hier zu sehen war, wurde von der photographischen Linse aufgefangen und drang durch die illustrierte Presse – und welche Presse ist heute nicht illustriert? – zu den Augen aller Menschen. Aber wenn die alte Feierlichkeit, die in ihrer Abgeschlossenheit, ihrer Exklusivität lag, dadurch vernichtet wurde; man empfand doch ganz deutlich, daß hier ein neues Pathos an ihre Stelle träte. Dieses Pathos bestand gerade in dem Mangel jeder Abschließung, in der Teilnahme jedes einzelnen ohne Unterschied, in der Verbundenheit aller Menschen zu einer großen Gemeinschaft."[577]

Die Eröffnung der Breslauer Bau-Ausstellung *Wohnung und Werkraum* diente auch dem Kunsthistoriker Franz Landsberger als Einstieg in seinen Artikel *Von Form und Gehalt des heutigen Baustils* in den *Schlesischen Monatsheften*. Darin machte er eine Unterscheidung zum Thema, die auf verschiedenen Ebenen die Exposition und ihre Architekturen durchdrang: die Dichotomie von Offen- und Geschlossenheit. Zunächst war sie auf das Ausstellungsereignis selbst zurückzuführen. Die *WUWA* wollte 16 Jahre nach der letzten großen Breslauer Exposition einer möglichst breiten Masse zugänglich sein.[578] Über das Radio und die Illustrierte erhoffte sich die Schlesische Abteilung des Deutschen Werkbunds[579] gar die Teilhabe eines Publikums, das nicht vor Ort sein konnte. Dieser Mangel an Verschlossenheit war jedoch etwas, das Landsberger nicht allein am Festakt befremdete:

„Als man nach Schluß der Feierlichkeit an die Besichtigung der Ausstellung herantrat, als man die Häuser der Versuchssiedlung in Grüneiche besuchte, hatte man einen ganz ähnlichen Eindruck. Wo war die alte Abgeschlossenheit geblieben, die der Engländer mit dem bei uns so gern zitierten Worte ‚my home is my castle' bezeichnet hatte? Diese Festung war von allen Seiten durchlöchert."[580]

577 Franz Landsberger, „Von Form und Gehalt des heutigen Baustils", *Schlesische Monatshefte* Nr. 7 (1929): S. 287.

578 Vgl. Otto Wagner, „Vorspruch Tat und Hoffnung", in *Wohnung und Werkraum, Amtlicher Katalog*, hg. von Deutscher Werkbund (Breslau: Schenkalowsky, 1929), S. 23. 1913 fand in Breslau die *Jahrhundertausstellung* statt, die an die preußischen Befreiungskriege gegen Napoleon I. erinnerten. Zu diesem Anlass wurde Max Bergs Jahrhunderthalle errichtet. Dort fand 1929 auch ein Teil der Hallenausstellung der *WUWA* statt. In unmittelbarer Nachbarschaft zu ihrem Gelände im Scheitniger Park befindet sich östlich der Stadtteil Grüneiche, in dem die Werkbundsiedlung gebaut wurde. Ausstellungs- und verkehrstechnisch war sie so bestens angebunden.

579 Gegründet wurde die Schlesische Abteilung des Deutschen Werkbunds 1925/1926 vom Architekten Heinrich Lauterbach, um der zunehmenden Provinzialisierung in Breslau entgegenzuwirken und neue Tendenzen zu fördern. Von ihm ging auch die Idee zur *WUWA* aus. Vgl. Christine Nielsen, „Breslau und die Werkbundsiedlung 1929 – Planungsideen und Wohnkonzepte", in *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen: Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, hg. von Beate Eckstein (Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996), S. 19.

580 Landsberger, „Von Form und Gehalt des heutigen Baustils", S. 287 f.

Die Offenheit als immanente Eigenschaft des modernen Ausstellens setzte Landsberger mit dem Charakter der Wohnräume gleich, die er auf der *WUWA* zu sehen bekam. 37 Häuser von elf Architekten wurden vom 15. Juli bis 30. September 1929 nach nur dreimonatiger Bauzeit vollkommen möbliert gezeigt. Ob in den Einrichtungen der nach unterschiedlichen Bedürfnissen und Einkommensverhältnissen ausgerichteten Miets-, Reihen- oder Einfamilienhäuser – was Landsberger beschrieb, traf weitestgehend auf alle Wohngebäude der Ausstellungssiedlung zu: Der Besucher, der in die Zimmer trat, war nicht mehr „eingesponnen" in eine Welt aus Möbeln, Polstern, Vorhängen, Teppichen und Kissen, mit geschlossenen Türen, so dass jeder Raum eine Einheit für sich bildete. Stattdessen begab er sich in Wohnungen, die Landsberger in seinem Artikel als „seltsam kahl" darstellte; mit ihren Linoleumbelägen, eingebauten Schränken, skelettartigen Stahlstühlen, dünnen Lichtkörpern, bei denen es von Zimmer zu Zimmer keine Trennung mehr gab, sondern die sich nicht selten durch Schiebe- und Rollwände verbinden ließen. Solche architektonischen Elemente begannen in ihrer Beweglichkeit die Geschlossenheit, die Landsberger für das Wohnhaus für notwendig hielt, aufzulösen. Eine fixierte Einteilung des Hauses, wie er sie vorzog, war auf diese Weise kaum möglich. Aber auch die klare Unterscheidung von Innen und Außen sah er damit gefährdet. Der Innenraum, so schilderte er es, „schließt sich gegenüber der Außenwelt nicht mehr zu einer Einheit zusammen; große, möglichst ungeteilte Schiebefenster öffnen ihn ins Freie". All das drängte Landsberger zu folgender Schlussfolgerung: „Daraus spricht gewiß dasselbe wie aus der Eröffnungsfeierlichkeit: der Mensch hat heut das Bedürfnis nach Abgeschlossenheit, nach Traulichkeit, nach Gemütlichkeit verloren."[581] Das Wohnen, so ließe sich ableiten, hatte sich für ihn befremdlich geöffnet.

Dieser wenig abgeschlossene Charakter, den Landsberger bezüglich des Festakts und der Bauten beschrieb, zeichnete allerdings nicht das Gesamtprojekt aus. Das Gegensatzpaar von Offen- und Geschlossenheit war eines, das auch auf der Ebene der Ausstellungsbeteiligung bestimmend blieb und von den Veranstaltern diskutiert wurde – nur, dass man sich an dieser Stelle letztendlich für eine gewisse Verschlossenheit entschied. War etwa die Stuttgarter Exposition zwei Jahre zuvor bewusst auf eine internationale Teilnahme ausgerichtet gewesen, wandte sich die Breslauer Schau von einer solchen Orientierung deutlich ab: Sämtliche Architekten um die künstlerischen Leiter Heinrich Lauterbach und Adolf Rading

581 Alle Zitate: Ebd., S. 288.

waren Mitglieder des Deutschen Werkbunds und ausnahmslos in Breslau ansässig. Diese Bedingung ergab sich aus der jüngsten Geschichte der Austragungsstadt, die unmittelbar Einfluss auf das Profil der Bau-Ausstellung hatte. In Breslau, an der Peripherie des deutschen Reichs gelegen[582], wurden nach dem ersten Weltkrieg die territorialen Verluste als Folge des Versailler Vertrags[583] als besonders schmerzlich empfunden. So ist es kaum verwunderlich, dass es gerade von städtischer Seite abgelehnt wurde, eine Exposition mit internationalem Profil zu schaffen, die ausländische oder gar polnische Architekten mit einbezog. Abgrenzung und nicht Verständigung beherrschte die Grundstimmung im Grenzgebiet und so wurde die Schlesische Abteilung des Deutschen Werkbunds bei der Organisation der *WUWA* dazu gedrängt, entgegen ihrer Anfangsidee, allein ortsansässige Architekten zu engagieren. Nur mit dieser Einschränkung konnte sie sich die Siedlung von der Kommune finanzieren lassen.[584] Die Anpassung der Bau-Ausstellung an die Stadt und ihre Problemlage brachte zudem andere Ausstellungsarchitekturen mit sich als noch in Stuttgart. Breslau kämpfte Ende der 1920er Jahre mit der Rezession sowie mit den sozialen Problemen der Massenarbeitslosigkeit und der Wohnungsnot. Dort bedurfte es Bauten, die sich von den mehrheitlich kostenintensiven und extravaganten Stuttgarter Häusern unterschieden. Die Klein- und Kleinstwohnung erlangte bei der Breslauer Schau an Bedeutsamkeit. Die Grundrisse wurden überwiegend nach den Empfehlungen der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen ausgerichtet; nicht zuletzt in der Hoffnung, auch von ihr Zuschüsse für das Projekt zu erhalten.[585] Konnte die *WUWA* auch faktisch keinen Beitrag zum Massenwohnungsbau liefern, so rückte ihr relativ geschlossener Architektenkreis doch stärker eine Thematik ins Zentrum, der Stuttgart

582 Der *Amtliche Katalog* der Ausstellung macht an vielen Stellen auf die Grenzlage der Stadt aufmerksam. Breslau wird darin etwa als „Eckpfeiler des Reiches, als Grenzstadt und als Hüter deutscher Kultur im Osten" betitelt. Wagner, „Vorspruch Tat und Hoffnung", S. 23.

583 Westpreußen und Posen gingen als Bedingung des Friedensvertrags an den wieder gegründeten polnischen Staat. Später kam auch ein Teil des oberschlesischen Industriegebiets hinzu, was wirtschaftliche Einbußen mit sich brachte; auch weil große Absatzgebiete verloren gingen.

584 Vgl. dazu: Dietrich W. Schmidt, „Innovation und Experiment – Wurzeln moderner Architekturauffassung. Eine begründende Einleitung", in *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen: Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, hg. von Beate Eckstein (Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996), S. 13; Christine Nielsen, „Die Versuchssiedlung der Werkbundausstellung ‚Wohnung und Werkraum' Breslau 1929", Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn (Bonn, 1994), S. 14–18.

585 Letztendlich blieb eine Förderung seitens der Reichsforschungsgesellschaft aus. Wie bestimmend damals das Thema Kleinwohnung war, beweist die Tatsache, dass 1929 auch der *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) in Frankfurt unter der Überschrift „Die Wohnung für das Existenzminimum" stand.

trotz breiter Beteiligung weniger offen entgegengestanden hatte: das Wohnen in Gemeinschaft.[586]

Umsetzung erfuhr es vor allem durch die Gebäude, die für viele Bewohner ausgelegt waren, wie das Laubenganghaus von Paul Heim und Albert Kemper mit seinen offenen Korridoren als Gemeinschaftsbalkone, das Kollektivwohnhaus von Adolf Rading mit den Gesellschaftsräumen am Ende seiner breiten Flure oder das Wohnheim von Hans Scharoun mit der geplanten einheitlichen Bewirtschaftung. Auch ein auf dem Gelände der Ausstellungssiedlung errichteter Kindergarten spricht für ein verändertes Bewusstsein von den Sozialstrukturen und zeigt, dass die Kinderbetreuung, die bisher vor allem von der Hausfrau innerhalb der Wohnräume geleistet werden musste, zunehmend in gemeinschaftliche Einrichtungen ausgelagert wurde.[587] Der tschechische Kunsttheoretiker Karel Teige beschrieb den Breslauer Kindergarten 1932 in *Die Kleinstwohnung* als „selbstständige Kinderwelt, ausgerüstet mit allem hygienischen Komfort, den das Heil der Kinder unerläßlich benötigt. Keine normale Familienwohnung, umsoweniger eine Kleinstwohnung, kann das bieten: separiertes Wohnen und Leben der Kinder, getrennt von den Wohnungen und Arbeitsräumen der Erwachsenen, die den Kindern ebenso lästig sind wie die Kinder den Erwachsenen."[588] In diesem Sinne war Wohnen nicht mehr allein auf die privaten vier Wände bezogen. Und es wurde auch denen zugesprochen, die man zuvor als Wohnende weitestgehend vernachlässigte: den Kindern.[589]

Eine weitere Bevölkerungsschicht, der man bisher in Deutschland ein eigenes Wohnen kaum zugesprochen hatte, war die der Ledigen und kinderlosen Ehepaare. Die Unterbringung ungebundener Arbeiter und Arbeiterinnen wurde im Zuge der Industrialisierung zu einem Problem der Großstadt. Einige kamen als „Schlafgänger" in fremden Haushalten unter, andere in den sozialen Einrichtungen von

586 Im Unterschied zu anderen Bau-Ausstellungen wurde in Breslau neben der Wohnung auch der Werkraum thematisiert. In der Messehalle sind etwa Büroeinrichtungen und Modellarbeitsplätze für Architekten, Ingenieure, Mediziner und Anwälte gezeigt worden. Auf der Außenfläche errichtete man ein temporäres landwirtschaftliches Gehöft.

587 Vgl. dazu: Schmidt, „Innovation und Experiment", S. 13; Konstanze Beelitz und Niclas Förster, *Breslau/Wrocław: Die Architektur der Moderne* (Tübingen: Wasmuth, 2006), S. 85.

588 Karel Teige zitiert in den zusammengetragenen Pressestimmen von Ludomir Slapeta und Vladimir Slapeta, „50 Jahre WUWA", *Bauwelt* Nr. 35 (1979): S. 1437.

589 Zur Kritik an der Weißenhofsiedlung gehörte besonders der Vorwurf der Kinderfeindlichkeit. Diese wurde auch seitens des Hausfrauenverbands Breslau laut, der nach der Stuttgarter Schau einen „negativen Wunschzettel" aufstellte, dessen erster Punkt lautete: „Wir wollen nicht Häuser und Wohnungen, in denen keine Kinder gedeihlich aufwachsen können." Elenore Colden-Jaenicke, „Nachklang/Hauswirtschaftliches zur Werkbundsiedlung Breslau 1929", *Ostdeutsche Bau-Zeitung* Nr. 82 (24. Oktober 1929): S. 613. Neben dem Kindergarten in der Ausstellungssiedlung wurden auf dem Freigelände der *WUWA* ein Kinderbezirk angelegt mit Puppenspielen, Schulgarten, Spielplätzen und einem Kindererholungsheim.

Unternehmen, Kirchen und Kommunen. Privatheit wie Bestimmungsfreiheit waren bei beiden Formen selten gewährleistet. Wohnte man zur Untermiete, musste man sich in die Lebensweisen fremder Menschen einfügen; in den Ledigenwohnheimen herrschten häufig rigide Hausordnung und strenge Geschlechtertrennung. All das entsprach Ende der 1920er Jahre nicht den Ansprüchen individueller Lebensgestaltung.[590] Ludwig Hilberseimer beklagte diesen Zustand als kaum noch haltbar:

„Es ist eine völlige Unmöglichkeit, diesem nicht unbeträchtlichen Teil der Bevölkerung das Wohnrecht vorzuenthalten und sie auf möblierte Zimmer als vollgültigen Wohnungsersatz zu verweisen. Die Erstellung von Wohnungen für kinderlose Ehepaare und Ledige ist daher von allergrößter Bedeutung."[591]

Ein tatsächliches Recht auf Wohnen, das hat es nicht gegeben und doch existierte in der Weimarer Verfassung ein Abschnitt, der in diesem Bezug eine besondere Aufmerksamkeit verdient. Im Artikel 155 heißt es:

„Die Verteilung und Nutzung des Bodens wird von Staatswegen in einer Weise überwacht, die Missbrauch verhütet und dem Ziel zustrebt, jedem Deutschen eine gesunde Wohnung und allen deutschen Familien, besonders den kinderreichen, einen ihren Bedürfnissen entsprechende Wohn- und Wirtschaftsheimstätte zu sichern." [592]

Bei dieser Formulierung fällt auf, dass die Betonung auf den Familien liegt; von Ledigen oder kinderlosen Paaren ist dagegen nicht die Rede. Dieser Artikel schien sich also nicht auf alle gleichermaßen zu beziehen.

Hans Scharoun, Architekt und damals Lehrer an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau[593], widmete sich auf der *WUWA* mit seinem Wohnheim der von Hilberseimer angesprochenen Problematik. Dabei war er an einer Neudefinition der Bauaufgabe und somit an einem aktuellen Thema seiner Zeit interessiert. Denn wie sich das Wohnen in Gemeinschaft gestalten konnte, war zu einer Fragestellung geworden, die international diskutiert wurde. Waren die Gesellschafsvorstellungen auch grundverschieden, so entstanden in den USA und in der Sowjetunion in den 1920er Jahren doch

590 Vgl. Nielsen, „Breslau und die Werkbundsiedlung 1929", S. 27 f.; Ulla Terlinden und Susanna von Oertzen, *Die Wohnungsfrage ist Frauensache! – Frauenbewegung und Wohnreform 1870 bis 1933* (Berlin: Reimer, 2006), S. 219. Terlinden und von Oertzen zeichnen nach, wie schwierig es vor allem für Frauen war, als Untermieterinnen Unterkünfte zu finden, da sie sich mehr in den gemieteten Zimmern aufhielten als Männer, weniger für Extraleistungen bezahlten und sich selbst versorgten.

591 Ludwig Hilberseimer, „‚Wohnung und Werkraum' Ausstellung Breslau 1929", *Die Form* Nr. 17 (1. September 1927): S. 451.

592 Aus der Weimarer Verfassung abgedruckt in Horst Hildebrandt, *Die deutschen Verfassungen des 19. und 20. Jahrhunderts* (Paderborn: Schöningh, 1992), S. 107.

593 Sie war in den 1920er Jahren neben dem Bauhaus eine der wichtigsten Kunstschulen in Deutschland und hatte auch erheblichen Einfluss auf die *WUWA*. Vgl. Urbanik, *WUWA 1929 - 2009*, S. 113–122.

typenverwandte Bauten.[594] In der UdSSR experimentierten die Architekten mit verschiedenen Formen der Kollektivierung des Lebens, die sich teils vermischten, wie Kommunehäusern, Wohnkombinaten oder Wohnvierteln mit Dienstleistungsnetzen. Dagegen war das Apartment House, in denen dauerhafte Wohneinheiten mit den Annehmlichkeiten eines Hotels wie Hauspersonal und Serviceleistungen kombiniert wurden, ein amerikanischer Ansatz, der Idee des gemeinschaftlichen Wohnens zu begegnen. Sie waren vor allem für kinderlose Ehepaare und damit für Doppelverdiener gedacht. So richtete man ihre Anlage und Ausstattung weniger an der Sparsamkeit als an der Annehmlichkeit aus. Im Boarding House, einer Sonderform des Apartment House, gab es für die Bewohner zusätzlich die Möglichkeit, eine gemeinschaftliche Verpflegung zu nutzen. Das hatte wenig mit dem Konzept der Einküchenhäuser zu tun, das zur Jahrhundertwende in Europa diskutiert und in Deutschland mehrheitlich abgelehnt wurde; vor allem, da es nicht den zeitgenössischen Vorstellungen von Abgeschlossenheit und Privatheit der Familie entsprach.[595] Das Boarding House stand dagegen „für ein neues Lebensgefühl, das den freien, unabhängigen Alleinstehenden vorbehalten war. Wesentliches Kennzeichen dieser Wohnform war es, daß sie allen Bestrebungen nach Seßhaftigkeit entgegenstand und ihren Bewohnern das Gefühl gab, an einem Stück Großstadtkultur teilzuhaben“[596].

Dass Scharoun für das Breslauer Wohnheim seine Anregung vom amerikanischen Vorbild holte, wird ersichtlich aus einer Vorlesung, die er am 28. April 1950 an der Technischen Universität Berlin hielt und

594 Vgl. dazu: Nielsen, „Breslau und die Werkbundsiedlung 1929“, S. 31 f. Ausführlich stellt Nielsen die verschiedenen Bautypen in ihrer Magisterarbeit dar. Vgl. Nielsen, „Die Versuchssiedlung der Werkbundausstellung ‚Wohnung und Werkraum‘ Breslau 1929“, S. 67–73.

595 Zur Diskussion stand, warum an 20 Herden 20 Frauen stehen sollten und so entwickelte sich vor allem in sozialistischen Kreisen die Idee, Häuserkomplexe mit einer Zentralküche und einem Speisesaal für gemeinsame Mahlzeiten zu errichten. Nach der Jahrhundertwende wurden allerdings nur wenige Einküchenhäuser realisiert, etwa in Kopenhagen, Berlin oder Wien. Nicht selten titulierte man sie als „Zukunftskarnickelstall“ oder als „Kasernenabfütterung“. In Berlin wurden die Häuser schon bald wieder umgebaut; jede Wohnung erhielt ihre Einzelküche. Während der Weimarer Republik stand das Einküchenhaus zunächst kaum noch zur Debatte, ab 1929 kam die Diskussion etwa mit Entwürfen von Walter Gropius oder Le Corbusier kurzzeitig wieder auf. Vgl. Martina Heßler, *„Mrs. Modern Woman“: Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Haushaltstechnisierung* (Frankfurt a. M.: Campus-Verlag, 2001), S. 56–57; Günther Uhlig, *Kollektivmodell „Einküchenhaus“: Wohnreform und Architekturdebatte zwischen Frauenbewegung und Funktionalismus, 1900 - 1933* (Gießen: Anabasis-Verlag, 1981), S. 125–135.

596 Nielsen, „Die Versuchssiedlung der Werkbundausstellung ‚Wohnung und Werkraum‘ Breslau 1929“, S. 72.

in der er sich retrospektiv auf den Bau und dessen Beziehung zum Hotel bezog[597]:

„Die Großstadt verlangt verschiedene Lösungsformen des Wohnungsproblems zwischen den Polen des Einfamilienhauses und des Hotels. Zwischen der Herberge für den erdgebundenen und den nomadenhaften Menschen. In den Zeiten der internationalen Verflechtung und einer gewissen Saturiertheit war es ja so, daß das Hotel nicht nur den engen Zweck der Beherbergung des Reisenden diente. In Hotels wohnte bereits eine bestimmte Art Mensch dauernd. Das Hotel war als eine Form des Wohnens entdeckt."[598]

Wohnen, das stellt Scharoun heraus, ist damit nicht für alle gleich und nicht allein auf Einfamilienhäuser und Mietswohnungen beschränkt. Es ist gemäß diesen Zeilen auch an einem anderen, deutlich öffentlicheren Ort möglich. Wohnen lässt sich auch im Hotel. Der Artikel von Franz Landsberger zur Breslauer Bau-Ausstellung macht es deutlich: Der Schau und ihren Bauten mangelt es an Abgeschlossenheit. Doch nicht nur die Art, Häuser zu bauen und einzurichten, zeichnet sich durch eine besondere Offenheit aus; selbst der Begriff des Wohnens öffnet sich mit Scharoun auf der *WUWA*.

Für den „Weltbürger" will er dort ein Wohngebäude schaffen, das Elemente des Hotels wie die „Repräsentation der Hotelhalle, die straßenähnlichen Korridore" mit einbezieht, die dort wichtiger sind als die „Selbstständigkeit aneinandergereihter Kleinstwohnungen". Scharoun strebt einen Ausgleich an zwischen dem Repräsentativen und dem „Wohnwert des Appartements". Dieses soll trotz geringer Wohnfläche selbstständig funktionieren und durch weitläufige Gemeinschaftsanlagen ergänzt werden. Denn so lässt sich gemäß Scharoun ein „weltoffenes Wohnen – ‚wie in einem Hotel' "[599] kreieren. Beachtenswert ist, dass der Architekt ausgerechnet am Beispiel des Hotels, in dem andere lediglich einen Ort des temporären Übernachtens sehen, Elemente beschreibt, die zwar zunächst gegenläufig erscheinen, jedoch alle mit dem modernen Wohnen verbunden sind: Rückzug, Gemeinschaft und Repräsentation. Die Dichotomie zwischen Offen- und Geschlossenheit bleibt auch hier bestehen.

Besonders die Grundrisse bürgerlicher Wohnungen des 19. Jahrhunderts richteten sich daran aus und hielten für die unterschiedlichen Bedürfnisse gesonderte Zimmer bereit. Scharoun erkennt sie an, zieht

---

597 Ein solches Dokument ist unerlässlich, wenn man sich der schwierigen Quellenlage zur Ausstellung bewusst wird. Zwar sind im Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, dem Bauarchiv Breslaus, zahlreiche Dokumentationen zu den Gebäuden und im Archiv des Architekturmuseums gesammelte Fotografien zu finden, doch schriftliche Äußerungen der Architekten, entstanden während der Planungsphase, blieben nur noch vereinzelt. Eine Ursache dafür ist, dass jegliche Dokumente des Werkbund-Archivs zur Breslauer Exposition durch ein Feuer im Jahr 1944 zerstört wurden. Bei der zitierten Vorlesung gilt es zu erwähnen, dass die retrospektive Betrachtung durch Scharoun in den Debatten zu denken ist, die in den 1950er Jahren über Architektur und das Wohnen geführt worden sind.

598 Ausschnitt aus Hans Scharouns Vorlesung vom 28. April 1950 an der Technischen Universität Berlin, abgedruckt in *Peter Pfankuch, Hrsg., Hans Scharoun: Bauten, Entwürfe, Texte* (Berlin: Mann, 1974), S. 88.

599 Alle zitierten Begriffe aus Ebd.

in seinem Breslauer Bau aber eine andere Konsequenz daraus. Der Unterschied zu den tradierten Vorstellungen liegt darin begründet, dass er diese Bedürfnisse nicht geschlossen in einer singulären Wohnung bedienen will. Er reagiert darauf, indem er im Gesamtkomplex Wohnheim explizite Räume der Gemeinschaft, der Repräsentation und des Rückzugs einrichtet. Darin liegt die Programmatik seines Baus.

Zur gemeinschaftlichen Nutzung sollen den Bewohnern der Eingangsbereich, die Terrasse, der Dachgarten sowie das Restaurant zur Verfügung stehen. In einem Manuskript, das Scharoun nach der Ausstellung zur Weiternutzung des Gebäudes anlegte, ist verzeichnet, dass er es als wenig sinnvoll erachtet, das Restaurant losgelöst von den Wohnungen zu führen. Stattdessen verfolgt er die Idee, „vom lebendigen Vorgang her das Haus in Betrieb zu nehmen, d. h. den Restaurantbetrieb von vorne herein dem Gesamtbetrieb unterzuordnen."[600] Er denkt an ein Wohnheim mit Vollpension und anderen Dienstleistungen. Gemäß einem Artikel aus der *Ostdeutschen Bau-Zeitung* gehört dazu, dass die Bewohner den Schlüssel beim Pförtner abgegeben, um sich von der Hausverwaltung ihre Wohnungen in Ordnung halten zu lassen.

„Wie der Name Wohnheim bereist sagt, denkt Scharoun an ein Haus, das einesteils wie ein Hotel eine Menge Menschen beherbergt, andererseits den einzelnen Menschen, bzw. Ehepaaren ein in sich geschlossenes ‚Heim' bietet. […] Da im Hause jeder Insasse in seiner eigenen völlig abgeschlossenen Wohnung leben kann, sind mit dem Annehmlichkeiten des Eigenheimes die Vorteile des Hotels verbunden."[601]

Was entstehen soll, ist eine hybride Wohnform, die die Vorzüge des Hotels mit denen des individuellen Wohnens zu vereinen vermag.[602]

Der Begriff der Gemeinschaft kann sich im Wohnen jedoch nicht lediglich darin ausdrücken, etwas gemeinschaftlich zu nutzen, sondern auch gemeinsam zusammenzukommen. Das lässt sich auf die Hausgemeinschaft beziehen genauso wie auf Gäste, die der Bewohner empfängt. Dabei ist er im Wohnheim nicht allein auf seine private Wohnung angewiesen. Ihm stehen dafür die vielen kollektiven Räume des

600 Hans Scharoun zitiert in Nielsen, „Die Versuchssiedlung der Werkbundausstellung ‚Wohnung und Werkraum' Breslau 1929", S. 61.

601 Alfred Rothenberg, „Die Werkbundausstellung 1929 in Breslau", *Ostdeutsche Bau-Zeitung* Nr. 47 (12. Juni 1929): S. 348.

602 Vgl. dazu: Ralf Hennig, „Wohn-Welten: Habitat in der globalisierten Moderne" (Dissertation an der Fakultät Architektur, Bauhaus-Universität Weimar, 2012), S. 217. Hennig beschreibt dort am Beispiel von Udo Lindenberg, inwiefern das Hotel zum dauerhaften Domizil werden kann und was eine solche Verknüpfung mit sich bringt: „Das Modell Hotel als temporäre Wohnform wird für eigene Zwecke adaptiert und einer dauerhaften Nutzung zugeführt. Dabei entsteht eine neue, hybride Wohnform, die sich die Vorteile des einen Konzepts, des Hotels, aneignet und gleichzeitig mit den Vorzügen des anderen, dem individuellen Wohnen, ergänzt."

Hauses zur Verfügung.[603] Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Lobby ein. Im amerikanischen Hotel, von dem Scharoun seine Anregung für das Wohnheim bezog, ist sie der Bereich, in dem es sich in seinem Inneren am deutlichsten nach Außen hin zeigt.

Richard J. Neutra, österreichische Architekt, siedelte bereits 1923 in die USA über und brachte vier Jahre später seine Publikation *Wie baut Amerika?* heraus. Ein Geschäftshaus aus jener Veröffentlichung wurde in der zweiten Ausgabe von Gropius' *Internationaler Architektur* abgedruckt. 1927 waren Entwürfe von ihm in der *Internationalen Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst* zur Stuttgarter Schau *Die Wohnung* zu sehen und anzunehmen ist, dass Arbeiten von ihm auch zur *WUWA* in der Wanderausstellung des Deutschen Werkbunds *Internationale Baukunst* in der Jahrhunderthalle gezeigt wurden. Neutra, der längst auf einem anderen Kontinent lebte und arbeitete, war somit mit der Aufklärungsarbeit zum Neuen Bauen in Europa noch verhaftet. Erwähnenswert ist er jedoch an dieser Stelle vor allem, da er in seinem Band zur amerikanischen Architektur die Hotelhalle auf eine Weise beschreibt, wie sie auch für Scharoun wichtig war:

„Seine ‚Lobby' oder Halle ist öffentlich wie eine italienische piazza und erfüllt von einer Menge von Personen, die weder im Haus wohnen, noch irgendeinen Gast suchen. Hunderte wickeln hier ihre Geschäfte ab, lesen Zeitungen, benützen Diktatzellen, Schreibzimmer, Fernsprecher, Telegraphen, Auskünfte, Barbier, Schuhputzer, Imbißraum, ohne für den eigentlichen Hotelbetrieb das geringste zu bedeuten."[604]

Das Hotel war somit Ende der 1920er Jahre mit seinen Serviceeinrichtungen und in der vielfältigen Weise, wie es als kommunikative Schaltzentrale agierte, ein unerlässlicher Teil der Großstadt. Damit wurde seine Lobby nicht allein von denen „bevölkert", die im Hotel residierten, sondern ebenso von auswärtigen Besuchern, die ihrerseits dort wiederum Gäste empfingen. Auch für sie war es ein öffentlicher, oder besser gesagt, ein semi-öffentlicher Ort. Denn er stand zwar zahlreichen Personen offen, doch musste der Gast hier zunächst durch eine Schleuse, um in das Innere vorzudringen: durch die Hoteltür, vorbei am Concierge, genauso wie am Tisch des Rezeptionisten, an dem er sich nicht selten anzumelden hatte. Erst dann gelangte der Besucher in die Lobby des Hotels, in der es nicht nur gesellschaftliche Konventionen gab, sondern auch ein Hausrecht. Im Gegensatzpaar von Offen- und Geschlossenheit stellt die Hotelhalle

603 Vgl. dazu: „Genau wie in einem Hotel stehen den Insassen des Wohnheims eine Anzahl Gemeinschaftsräume zur Verfügung. Hier ein Empfangsraum im Mittelblock der Halle, in dem der Insasse des Wohnheims anstatt in seiner kleinen Wohnung seinen Besuch empfangen kann." Rothenberg, „Die Werkbundausstellung 1929 in Breslau", S. 348.

604 Richard J. Neutra, *Wie baut Amerika?*, Reprint der Ausgabe Stuttgart 1927 (München: Kraus-Reprint, 1980), S. 23.

Abb. 5.4.1: Lobby im Wohnheim von Hans Scharoun, 1929.

Abb. 5.4.2: Korridor im Wohnheim.

einen Zwischenbereich dar. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde sie besonders in den Berliner Kreisen als Treffpunkt entdeckt und für manche gar zum externen Büro.[605] Die Lobby ist somit Gemeinschafts- wie Gesellschaftsraum gewesen – eine Vorstellung, die auch Scharoun gefiel, sollten doch die kollektiven Bereiche seines Gebäudes auf der *WUWA* nicht nur von dessen Bewohnern, sondern auch von denen der übrigen Wohnhäuser der errichteten Siedlung genutzt werden können.

Durch die diversen Informationsquellen wie Kommunikationstechniken, die in der Hotelhalle verfügbar waren, wurde der Kontakt des Einzelnen zu anderen hier nicht mehr allein auf Personen beschränkt, die sich im gleichen Raum befanden. Die Lobby gibt sich bis heute welt-offen – und stellt dies gerne aus. Sie ist ein Ort der Repräsentation. Bei der Ausstattung von Hotels wurde auf sie stets eine besondere Aufmerksamkeit gelegt. Ein Blick auf eine Fotografie der Eröffnungshalle des Wohnheims legt dar, dass auch Scharoun um die Wirksamkeit dieses Bereichs wusste. Keine schweren Polstermöbel, großen Bilder oder imposanten Lüster finden hier Platz. Um den zeitgemäßen Charakter seines Wohnheims zu unterstreichen, nimmt er sich ganz des architektonischen und einrichtungstechnischen Repertoires der Moderne an (Abb. 5.4.1). An einem langen Fensterband zur Südseite hin platziert Scharoun zahlreiche Stahlrohrmöbel. Darüber bringt er eine moderne Lampenkonstruktion an. Die Farbigkeit geht nicht von Bildern aus, sondern von den Wänden und den Lichtspielen auf ihnen. „Die Halle ist ganz auf ein tiefes Blau gestellt,", heißt es in der *Innen-Dekoration*, „in das die blanken Stahlrohrsessel silberne Reflexe werfen."[606]

Wer das Gebäude betritt und in seiner Lobby Platz nimmt, soll den Geist der Moderne spüren.

Doch diese Halle hat nicht nur dem Wohnheim zu Repräsentationszwecken zu dienen, sondern auch dem Bewohner. Aber wie lässt sich der Einzelne durch einen Raum vertreten, in dem Möbel in ihrer massenhaften Gegenwärtigkeit eben nicht Ausdruck seines individuellen Geschmacks, seiner persönlichen Auswahl sein können? Indem die Repräsentation der Wohnweise nicht durch eine konkrete Einrichtung

605 Vgl. Norbert Wichard, „Wohnen und Identität in der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicki Braun", in *Einschnitte: Identität in der Moderne*, hg. von Oliver Kohns und Martin Roussel (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), S. 76 ff. Die Integrierung des Stadtpublikums in das Hotel brachte finanzielle Vorteile mit sich; mit der Erweiterung konnten weitere Erlöse generiert werden. So wurden in den Hotels dafür zugeschnittene Unterhaltungsprogramme angeboten wie die „Fünf-Uhr-Tees". Diese städtische Kultur, die sich besonders auf finanzkräftige Eliten bezog und dazu führte, dass die Lobby nicht selten zum Schauplatz in der zeitgenössischen Literatur wurde, rief allerdings Kritik hervor. Für Siegfried Krakauer etwa war die Hotelhalle nur von einer „Belanglosigkeit" gekennzeichnet. Er konnte einen Gemeinschaftsgedanken nicht erkennen, sondern sah die Menschen dort nur in einem Zustand der „Isoliertheit anonymer Atome". Siegfried Kracauer, „Die Hotelhalle", in *Das Ornament der Masse: Essays* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977), S. 167; 170.

606 Edith Rischowski, „Das Wohnhaus als Einheit – Häuser und Räume der Versuchs-Siedlung Breslau 1929", *Innen-Dekoration* Nr. 11 (1929): S. 410.

geschehen soll, sondern durch den Ausdruck eines Lebensstils: desjenigen des nomadischen Menschen, eines „Weltbürgers", der sich in den Hotellobbys der Welt zu Hause fühlt. So lässt sich die Selbstdarstellung, die im Wohnen angelegt ist, auslagern auf Räume, die im Wohnheim außerhalb der privaten Wohnung verortet sind.

Das Konzept Scharouns basiert allerdings auf dem Ausgleich und so muss dem Repräsentativen etwas entgegengesetzt werden: der Bereich des Privaten. Die Möglichkeit des Rückzugs soll in der eigenen Wohnung gewährleistet werden. Ausgehend von der Lobby befinden sich im rechten Flügel des S-förmig geschwungenen Baus 16 Wohnungen für junge Ehepaare mit je 32 m² und Balkonen; im linken Flügel sind 32 Wohnungen mit je 27 m² für Ledige angelegt. Ihre Besonderheit liegt darin, dass die Quadratmeter auf mehrere Ebenen aufgeteilt sind. Ein Teil der Wohnungen führt stückweise nach unten, andere nach oben. Dicht an dicht reihen sich ihre Eingangstüren am Korridor (Abb. 5.4.2), der somit als Verteiler agiert.[607] Durchschreitet man eine dieser Öffnungen, dann wird man in jedem der Apartments wiederum von einem Flur empfangen. Doch Flur ist nicht gleich Flur. Obwohl beide einander so nah liegen, kommt es hier zu einer Umschaltung: Was zuvor mit dem Korridor noch ein offener Bereich war, der in seiner Weite viele Personen aufeinander treffen ließ, einen Austausch ermöglichte und Beziehungen stiften konnte, ist nun in der Wohnung mit seinen vergleichsweise winzigen Ausmaßen ein Raum, der nur wenigen Menschen Platz gewährt. Eingebaut ist hier eine Kleiderablage. Sie dient der Unterbringung von Kleidungsstücken, die man außerhalb der Wohnung trägt und kennzeichnet damit auch, dass nun etwas anderes, der private Rückzugsbereich des Bewohners, beginnt. Die Eingangstür verbindet die verschiedenen Zonen des Hauses miteinander, aber sie markiert auch eine Grenze. Sie prozessiert den Unterschied zwischen Offen- und Geschlossenheit und damit auch den zwischen Innen und Außen, der Leitdifferenz von Architektur,[608] die hier im Gebäudeinneren verhandelt wird: Denn Außen, dass ist bei den Wohnungen, die Scharoun geschaffen hat, nicht allein das, was jenseits der Außenmauern

607 Vgl. Robin Evans, „Menschen, Türen, Korridore", *Arch+* Nr. 134/135 (1996): S. 93.

608 Vgl. dazu: „Türen sind Medien der Architektur als einer elementaren Kulturtechnik, weil sie die Leitdifferenz der Architektur, die Differenz von innen und außen, prozessieren – und diese Unterscheidung zugleich thematisieren und dadurch ein System etablieren, das aus den Operationen des Öffnens und Schließens gemacht ist. Türen betreffen also die Architektur als Ganzes und als kulturelles System, das heißt als etwas, das über das einzelne Bauwerk hinausgeht." Siegert, „Türen. Zur Materialität des Symbolischen", S. 153. Vgl. auch Dirk Baecker, „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur", in *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*, hg. von Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, und Dirk Baecker (Bielefeld: Haux, 1990), S. 83.

des Wohnheims liegt, sondern bereits jenes, was sich auf der anderen Seite der Tür befindet; nicht im privaten, kleinen Flur, sondern im großen, gemeinschaftlichen Korridor. Im Zustand der geöffneten Tür ist der Gegensatz kurzzeitig aufgehoben; die Flure gehen ineinander über. Bei geschlossener Tür jedoch – und nur das zeigen die verbliebenen Fotografien von 1929 – bleibt er bestehen und drückt sich aus. Das legt dar, wie architektonische Elemente als Operatoren „das Verhältnis von Begrenzung und Öffnung, Abschließung und Durchdringung“[609] artikulieren wie regulieren.

Führt der Korridor auf einer Ebene eine lange, gerade Strecke entlang, so endet im privaten Bereich der Flur zügig und geht in eine schmale Treppe über. Mit ihr wird in den Apartments der Wohnraum erreicht, der ein halbes Geschoss über respektive unter dem Niveau des Eingangs liegt und 2,75 m hoch ist. Die Einbaumöbel gestaltete Scharoun selbst, die restliche Einrichtung kamen von Thonet. Im Wohnraum ist eine Kochnische aus Spüle, Herdplatte und Einbauschrank gebaut worden (Abb. 5.4.3). Eine separate Küche existiert nicht, sie wurde eingespart. Eine weitere Treppe führt zum Schlafraum, der wiederum ein Stück höher oder niedriger liegt, ausgestattet mit weiteren Einbauschränken und einem Bett im Flügel der Ledigen respektive zwei Betten in dem der jungen Ehepaare. Die oberen Schlafzimmer messen 2,30 m in der Höhe, die unteren 2,55 m. Auf selber Ebene befindet sich das Bad. Das Gebäude mit seinen Wohnungen, die auf Grund der Höhenstaffelung ineinander geschachtelt werden mussten, ist ein kompliziertes und damit kostenintensives Konstrukt (Abb. 5.4.4).[610] Erzielen will Scharoun damit ein bestimmtes Wohngefühl: Obwohl dem Bewohner nur wenige Quadratmeter zur Verfügung stehen, soll ihm durch die vertikale Anlage der Eindruck vermittelt werden, er lebe in seinem eigenen kleinen Haus. Mit dem „Haus im Haus“-Prinzip bringt Scharoun architektonisch zum Ausdruck, wie ein Gebäude, das derart auf eine gemeinschaftliche Nutzung angelegt ist, der Forderung nach Abgeschlossenheit und Privatsphäre entsprechen will. Scharoun respektiert und bedient das Bedürfnis nach Rückzug. Und doch zeigt sich in der von ihm präsentierten Einrichtung des Privatbereichs, dass in den Wohnungen die

609 Christoph Asendorf, *Entgrenzung und Allgegenwart: Die Moderne und das Problem der Distanz* (München: Fink, 2005), S. 6.

610 Zu dieser Konstruktion schreibt Nielsen: „Jeweils zwei Wohnungen ergänzen sich komplementär zu einer vertikalen Einheit, das heißt zu einer der sechzehn Achsen im Ostflügel bzw. acht Achsen im Westflügel. Die Wohnungen sind jedoch nicht nur vertikal ‚ineinandergedreht‘, sondern auch horizontal gegeneinander verschoben: Die jeweils auf einem Niveau liegenden Schlafräume sind versetzt angeordnet, so daß die Einbauschränke plan mit der Wand abschließen.“ Nielsen, „Die Versuchssiedlung der Werkbundausstellung ‚Wohnung und Werkraum‘ Breslau 1929“, S. 59.

Abb. 5.4.3: Kochnische im geschlossenen Zustand im Wohnzimmer, Westflügel des Wohnheims.

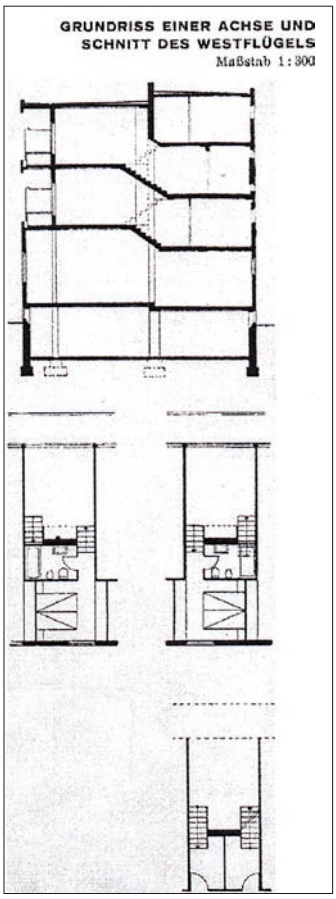


Abb. 5.4.4: Grundriss einer Achse und Schnitt des Westflügels.

Abb. 5.4.5: Wohnzimmer, Ostflügel des Wohnheims.

Möglichkeit zum Kontakt nach außen bestehen bleiben soll.

Auf der Fotografie eines Wohnraums aus dem Ledigen-Flügel steht ein Telefon auf dem Tisch (Abb. 5.4.5). Dies lässt sich zum einen als Reminiszenz an das Hotel lesen. Mit dem Telefon konnte man in Kontakt mit der Rezeption treten und es war eine unverzichtbare Technologie der Lobby der 1920er Jahre, wollte es sich durch Weltoffenheit auszeichnen. Der Fernsprecher in der Wohnung einer Bau-Ausstellung steht für ein Wohnen, das genauso weltoffen und technikaffin sein will. Welches Modell auf dem Tisch zu sehen ist, lässt sich nicht bestimmen. Ähnlichkeit weist es zum W 28, den Wählfernsprecher 1928, auf. 1925 wurde der Prototyp dieses Standardapparats vom Berliner Unternehmen Siemens & Halske beim Reichstelegrafenministerium eingereicht. Die Vorgaben dafür, die allein ökonomischen Prinzipien folgten, kamen von der Deutschen Reichspost: Ein Telefon galt es zu entwickeln, das „leichter, billiger, kleiner, wartungsfreudiger und stabiler, für eine maschinelle Fertigung geeignet und mit normierten Bauteilen [angefertigt war, A. d. A.], die unabhängig vom Hersteller kompatibel sein sollten“[611]. Darauf reagierend stellte Siemens & Halske einen Apparat her, bei dem sich das zweiteilige Gehäuse und die Wahlscheibe in einem neuen maschinellen Fertigungsverfahren produzieren ließen.[612] Nach einiger Versuchszeit wurde er 1928, nur ein Jahr vor der Breslauer Bau-Ausstellung, von verschiedenen Herstellern für die Deutsche Reichspost produziert und leitete in seiner kompakten Bauweise die Entstehung eines Massenmarkts ein. Er blieb aber im privaten Umfeld zunächst noch ein Luxus- und damit ein Repräsentationsgegenstand.[613] Indem er diesen Apparat im Wohnraum platziert, distanziert Scharoun sein Gebäude von den bisherigen Ledigenwohnheimen. Hier sollen nicht die Beschäftigten der Fabriken lediglich unterkommen, sondern vor allem besser verdienende Angestellte und Selbstständige, *Wissensarbeiter*, leben.[614] Nur bedingt reagiert er damit auf den Notstand seiner Zeit, denn was Scharoun schafft, ist keine Wohnung für den Typus des „Schlafgängers“, sondern für Ledige, die sich eine solch kleine,

611 Christel Jörges, „Industriedesign – Schwarze Serien“, in *Telefone 1863 - 2000: Aus den Sammlungen der Museen für Kommunikation*, hg. von Christel Jörges und Helmut Gold (Heidelberg: Edition Braus, 2001), S. 123.

612 Während der Handapparat aus leicht formbarem Bakelit bestand, waren „das Gehäuseoberteil und die Gabel […] im Aluminium-Druckguss-, der Eisensockel im Tiefziehverfahren hergestellt. Mithilfe polierter Stahlformen konnten saubere und maßhaltige Teile hergestellt werden – wie sie vor allem in der Automobilindustrie Anwendung fanden –, die nur noch lackiert werden mussten. Das dünnwandige Blechgehäuse wurde mit einer Stahlgrundplatte verschraubt, um die Standfestigkeit zu gewährleisten.“ Ebd.

613 Die Anzahl der Sprechstellen stieg von 1918 bis 1930 von 1,4 auf 3,2 Millionen. 90% aller Gespräche, so wird angenommen, wurden dabei allerdings geschäftlich geführt. Vgl. Ebd., S. 117.

614 Vgl. dazu: „Als Interessenten denkt sich Scharoun in erster Linie Ärzte, die in Kliniken beschäftigt sind, Studenten der Universität und der Technischen Hochschule, geistige Arbeiter überhaupt.“ Rothenberg, „Die Werkbundausstellung 1929 in Breslau“, S. 348.

doch in der Ausstattung kaum kostenarme Bleibe zum Wohnen leisten können. Für die Wohnweise, die dem Architekten vorschwebt, ist das Telefon unabdingbar: Es bricht die Abgeschlossenheit der Wohnung auf und ist der Draht hinaus – für das Wohnen des „Weltbürgers" unerlässlich, der mobil und trotzdem mit Hilfe des Apparats immer verbunden sein will.

Der Fernsprecher steht auf einem Schreibtisch, der nur ein Bein hat. Festgeschraubt ist er an die Wände, nur so kann er stehen. Er braucht die Architektur und ist gleichzeitig Teil von ihr. Dazugestellt wurden nur die Stühle und der Tisch; das Übrige sind Einbaumöbel. Der Mensch, der hier einzieht, muss und kann kaum etwas mitbringen. Dafür wird ihm kein Raum gelassen. Was sich als Defizit werten lässt, schafft auch einen Vorteil: Es ist möglich, sofort das Wohnen zu beginnen, denn man verliert keine Zeit mit dem Einrichten. Indes ist der Aufenthalt in diesem Wohnheim meist auf einen Lebensabschnitt begrenzt und das Wohnen hier wird nur als Station begriffen. Ist der Ledige kein Lediger mehr, erwartet das junge Ehepaar ein Kind, werden die Zimmer zu eng. Die Kleinstwohnungen sind derart auf ihre Zielgruppe hin optimiert, dass für weitere Menschen kein Platz bleibt. Das Wohnen bekommt damit etwas Transitorisches. Dieses Konzept ist auch der Architektur eingeschrieben. Der Bau erinnert in seiner Ästhetik an einen anderen wohlbekannten Raum des Transits: Er sieht aus wie ein Schiff.

Die Schriftstellerin Ilse Molzahn, Frau des Künstlers Johannes Molzahn, der verantwortlich war für das grafische Erscheinungsbild der *WUWA*, beschrieb das Wohnheim als ein „Bauwerk, kühn um die Ecke herumgeworfen, das einem leibhaftigen Ozeandampfer auf das vollkommenste gleicht, mit Bullaugen, Kajütenfenstern, Deck, Schott und Kojen, die Schornsteine nicht zu vergessen, der aber trotz Fluten der Jahreszeiten, trotz Stürmen, Schnee und Regen, trotz aller Wandlungen des Klimas in der Landschaft fest vor Anker liegen wird."[615] Tatsächlich ist diese Analogie nicht weit hergeholt, betrachtet man den weißen Bau auf den Fotografien: Die Aufeinanderfolge der einzelnen Wohnungen am Korridor erinnert dabei an die Reihung der Kabinen am Promenadendeck, der Dachgarten an ein Sonnendeck, seine weißlackierten Stahlrohrgeländer an eine Reling und die runden Fenster an Bullaugen (Abb. 5.4.6).[616]

615 Ilse Molzahn, „Eine Frau durchstreift die ‚Wuwa'", *Schlesische Monatshefte* Nr. 7 (1929): S. 315.

616 Vgl. Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst* (Braunschweig [u.a.]: Vieweg, 1981), S. 44.

Abb. 5.4.6: Wohnheim, aufgenommen von der Südseite.

Solche Parallelen zu suchen, kommt nicht von Ungefähr: Das Schiff wurde schon im 19. Jahrhundert zum Vergleichsgegenstand und Vorbild in den architekturtheoretischen Diskussionen.[617] Die Faszination um das Verkehrs- und Transportmittel sollte nicht nachlassen. 1923 wird der Ozeandampfer in Le Corbusiers *Vers une architecture* zum Inbegriff mustergültiger Konstruktion.[618]

1927 besuchte Scharoun in seiner Heimatstadt Bremerhaven eine Werft, um sich Inspirationen für das Errichten von Häusern zu holen. Denn beim Schiff mit seinen minimierten Flächenansprüchen und der optimierten Organisation war das Problem des Wohnungsbaus bereits geschickt gelöst: „einen stark begrenzten Raum sinnvoll zu gestalten“[619]. Im Jahr darauf stellte Scharoun ein Manuskript zusammen, in dem es heißt:

617 Vgl. dazu: Ebd., S. 50–54.

618 Vgl. dazu: „Wenn man für einen Augenblick vergißt, daß ein Ozeandampfer ein Transportmittel ist und ihn mit neuen Augen betrachtet, wird man sich vor einer imponierenden Offenbarung von Wagemut, Zucht, Harmonie und von einer Schönheit fühlen, die in einem ruhig, nervös und stark sind.
Ein ernsthafter Architekt, der als Architekt (Schöpfer von Organismen) einen Ozeandampfer betrachtet, wird in diesem die Befreiung von jahrhundertealten, fluchbeladenen Knechtschaft entdecken. […]
Das Haus der Landratte ist Ausdruck einer veralteten Welt von kleinem Ausmaß. Der Ozeandampfer ist die erste Etappe auf dem Weg zur Verwirklichung einer Welt, die der Wille eines neues Geistes organisiert.“ Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, S. 82.

619 Kirschenmann und Syring, *Hans Scharoun*, S. 115.

„Man ersehnt, etwas von der Kühnheit moderner Schiffskonstruktionen auf die Gestaltung des neuen Hauses übertragen zu sehen und hofft, dadurch die Kleinlichkeit und Enge des heutigen Wohnungsbaus zu überwinden. […] Es ist Intuition, die versucht, Großzügigkeit des Schiffsbaus dem Hausbau […] zu geben. Wenn die Ergebnisse dieser Übertragung noch reichlich formal erscheinen, so ist dies erklärlich, weil mit Hilfe prägnanter Formelemente der dahinterstehende Ideenkomplex deutlicher vermittelt werden soll."[620]

Dies spricht gegen das anti-formalistische Dogma funktionalistischen Bauens[621] vieler seiner Architektenkollegen. Scharoun nutzt bei seinem Wohnheim – ähnlich wie auf selbiger Ausstellung Adolf Rading in seinem Turmhaus – die Dampfermotive, um abstrakte Themen wie Sachlichkeit, Aufbruch und Bewegung in der Architektur zu symbolisieren[622], was ganz in einen Expositionsgedanken passt: Das Breslauer Wohnheim zeigt in der Ästhetik seiner Baukunst – deutlich verständlich für das Publikum –, woher es seine Inspiration schöpft, an welche Konstruktions- und Organisationsprinzipien er sich anlehnt. Zudem wird das Gebäude in seiner Größe und in seiner Formensprache zum visuellen Aushängeschild, zur Landmarke, mit dem die Besucher und die Presse die Schau wahrnehmen und an die sie sich erinnern[623]. Das bringt Scharoun aber auch den Vorwurf von Ernst May ein, „der Versuchung des Ausstellungsteufels"[624] unterlegen gewesen zu sein. Ilse Molzahn dagegen stört sich während der Exposition nicht am Ausstellungscharakter des Gebäudes und sieht in ihrer Beschreibung schon vor sich, wie der Besucher vom Bewohner abgelöst wird:

„Große Gemeinschaftsräume sind neben Sonnenterrassen diesem Musterschiff eingegliedert, dem nichts weiter fehlt, als daß man es besteigt, seine Koffer in den eingebauten Schränken ausleert und nun erwartungsvoll sich hineinschiffen läßt in das Land noch nicht erprobter Wohnmöglichkeiten, in das Land eines neuen, bewußten und zielstrebenden Geistes."[625]

Einziehen, nur mit einem Koffer in der Hand: Die Form des Wohnens, von dem Scharoun und Molzahn in diesem Gebäude ausgehen, zeichnet sich besonders dadurch aus, beweglich zu bleiben und wenig Eigenes in die Wohnung mitzubringen. Diese Vorstellung verschafft dem Architekten ausstellungstechnisch

620 Hans Scharoun, *Bauen*, unveröffentlichtes Manuskript, abgedruckt in Pfankuch, *Hans Scharoun*, S. 82.
621 Vgl. Kirschenmann und Syring, *Hans Scharoun*, S. 116.
622 Vgl. Kähler, *Architektur als Symbolverfall*, S. 60. Auch bei seinen Berliner Bauten greift Scharoun diese Motive auf, wie bei den Apartmenthäusern am Kaiserdamm (1929) oder beim Wohnhaus am Jungfernheideweg in Siemensstadt (1930).
623 Vgl. dazu: „Wenn man nach so etwas wie nach einem Ergebnis fragt, nach dem stärksten Eindruck, so wird man trotz aller Vorzüglichkeit der Hallenausstellungen doch wieder auf die Versuchssiedlung zurückkommen. Der vollständig durchgeführte Bau wirkt auch auf den Fachmann unendlich stärker als alle noch so subtil dargestellten Elemente, alle noch so beredt vorgetragenen Pläne. Diese Versuchssiedlung hinwiederum prägt sich nicht ein als eine Sammlung meist wohlgeratener Reihenhäuser […] – gerade die ausgefallenen Bauten von Rading und Scharoun haften am stärksten in der Erinnerung, mit all ihren Absonderlichkeiten und Entgleisungen." Hans Bernoulli, „Die Wuwa", *Das Werk* Nr. 8 (1929): S. 240.
624 Ernst May zitiert in Nielsen, „Breslau und die Werkbundsiedlung 1929", S. 27.
625 Molzahn, „Eine Frau durchstreift die ‚Wuwa'", S. 316.

vor vielen seiner Kollegen einen bedeutenden Vorteil: Nimmt man ein solches Konzept des Wohnens, das sich nicht am Individuellen ausrichtet, zum Ausgangspunkt, lässt es sich viel einfacher zeigen.

Die Idee dieses Wohnheims und des Wohnens darin beruht aber noch auf einer anderen entscheidenden Komponente, die weit schwerer auf einer Ausstellung und auf den Bildern dazu zu visualisieren ist: der Gemeinschaft. Wie wenig sich diese zum Expositionszeitpunkt festhalten ließ, macht eine Abbildung der Terrasse deutlich (Abb. 5.4.7). Imposant tritt auch hier die Architektur in Erscheinung. Befremdlich wirken allerdings die zahlreichen gleichen Stühle, die vergeblich auf die sich hier niederlassende Wohngemeinschaft zu warten scheinen. Denn bisher haben nur zwei Personen den Weg dorthin gefunden. In der massenhaften Präsenz der Objekte und der weitestgehenden Absenz der Menschen zeigt sich, wie schwer es selbst für Scharoun war, sein Konzept des Wohnens auszustellen.

Wohnen zu zeigen blieb auch auf der Bau-Ausstellung in Breslau eine Unmöglichkeit, doch die Zeigegeste erhielt Anerkennung:

„Mögen diese beiden Lösungen vorläufig mehr dem Wunsche ihrer Architekten als dem Zustande unseres heutigen, immer noch zähe am Individuellen festhaltenden Lebens entsprechen […]: es sind jedenfalls Wegweiser eines neuen Wohnens, die der Breslauer Ausstellung ihre ganz besondere Bedeutung verleihen.“[626]

Selbst Franz Landsberger, der die umfassende Offenheit der Veranstaltung und der Bauten kritisch beäugte, lernte Häuser wie von Scharoun oder Rading zu schätzen: als Richtungszeiger.

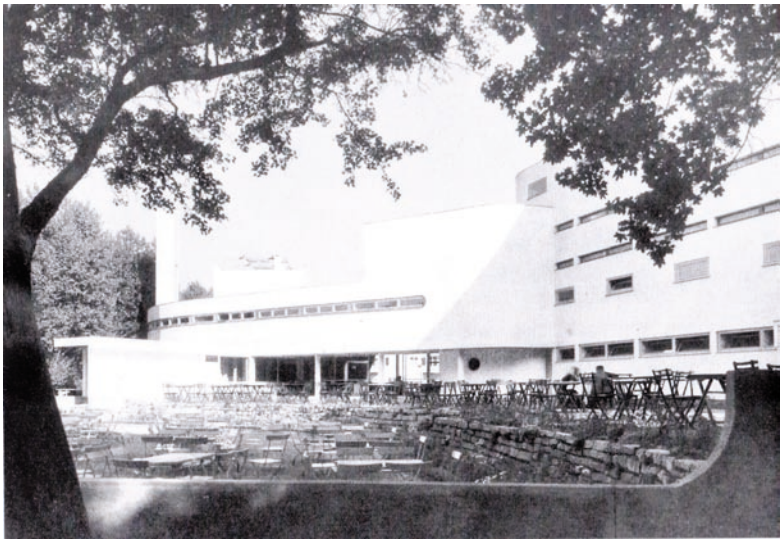


Abb. 5.4.7: Wohnheim, aufgenommen von der Nordseite.

626 Landsberger, „Von Form und Gehalt des heutigen Baustils“, S. 292.

5.5 Wohnen zeigen mit Zwischentiteln

Der Architekturpropagandafilm auf der Bau-Ausstellung. Hans Richters *Die neue Wohnung* in Basel

Als 1930 der Schweizerische Werkbund[627] darüber beriet, welchen Beitrag der Verband in der Hallenausstellung zur *Woba* liefern wollte, entschied er sich für eine Variante, die Marta Fraenkel als wissenschaftliche Generalsekretärin der *GeSoLei* noch weitestgehend abgelehnt hatte. Nicht eine Koje voller Typenmöbel sollte es sein, mit der der Bund beim Publikum Eindruck zu hinterlassen beabsichtigte, sondern ausgerechnet der Film. Vor diesem Medium hatte Fraenkel als Ausstellungsmethode noch gewarnt, da das Bewegtbild die Bewegung des Ausstellungsbesuchers unterbrach. Doch gerade das machte den Film für den Schweizerischen Werkbund im Rahmen der Exposition so interessant. Denn auf Grundlage der Erfahrung des Züricher Architekten Hans Hoffmann[628] glaubte man zu wissen, „dass das Ausstellungspublikum besonders dankbar ist für die Möglichkeit, sich zu setzen, und dass es gerade dann für Belehrung besonders empfänglich ist."[629]

Das erste Mal wurde in Basel gezielt auf einer Bau-Ausstellung das Unterweisungsmittel Film eingesetzt. Hier nutzte man nicht lediglich die Exposition als Vorführort[630], sondern explizit für die Ausstellung wurde ein Film gedreht. Diese Besonderheit gibt Anlass, sich an dieser Stelle einmal nicht mit den Musterhäusern einer Bau-Ausstellung zu beschäftigen, sondern mit einem cineastischen Exponat und seinem Beitrag zum Neuen Bauen und Wohnen. Vom 16. August bis zum 14. September 1930 dauerte die *Schweizerische Wohnungsausstellung* und war, ähnlich wie zuvor die Stuttgarter und die Breslauer Exposition, unterteilt: in eine Schau in den Hallen der Basler Mustermesse und einer Siedlung, errichtet etwa 1,5 km abseits davon auf dem Terrain der Wohngenossenschaft Eglisee. Den Zweck der *Woba* gab

627 Der Schweizerische Werkbund wurde am 17. Mai 1913 in Zürich als Abkömmling des Deutschen Werkbunds gegründet. Heterogen zusammengesetzt, wollte der Schweizer Verband wie sein Vorläufer für den „guten Geschmack" und als Katalysator des kulturellen Wandels eintreten. Dafür nutzte auch er Ausstellungen, Mustersiedlungen, Vorträge und Publikationen. Vgl. Christoph Bignens, *Geschmackselite Schweizerischer Werkbund: Mitgliederlexikon 1913 - 1968* (Zürich: Chronos, 2008), S. 7 f.

628 Hans Hoffmann richtete 1929 die Schweizer Abteilung der *Internationalen Ausstellung* in Barcelona ein, in die er einen Kinoraum integrierte.

629 Peter Meyer, „Werkbundfilm ‚Die neue Wohnung'", *Das Werk* Nr. 1 (1931): S. 29.

630 Auf der Stuttgarter Werkbundausstellung zeigte etwa Ernst May den Film *Neues Bauen in Frankfurt a. M.*

man wie folgt an:

„1. Eine grosszügige Schau der Leistungsfähigkeit der Schweiz auf dem Gebiete des Wohnungsbaues und moderner Wohnungsgestaltung unter der Berücksichtigung der technischen, wirtschaftlichen und sozialen Gesichtspunkte. 2. Eine eindrucksvolle Propaganda-Veranstaltung zur Förderung gesunder Wohnsitten und gediegener Wohnkultur“[631]

In der Hallenausstellung widmete sich der Schweizerische Werkbund besonders der zweiten Zielsetzung und wollte dort, zwischen der grafischen und bildlichen Darstellung des Wohnungswesens in der Schweiz, zwischen Einzelobjekten wie Bauteilen, Ausstattungsgegenständen und Haushaltsartikeln, zwischen den Präsentationen einzelner Wohn- und Diensträume, von ganzen Wohnungen und Gärten sowie der eines Hotels, einen Beitrag leisten, der als Kontrastmittel fungieren sollte – und das in mehrfacher Hinsicht. Damit beabsichtigte der Werkbund, sich von den anderen Exponaten abzugrenzen, die von den übrigen Ausstellungsteilnehmern, wie den Verbänden der Möbelfabrikanten und -händler, vorgestellt wurden. Zu konservativ und zu sehr auf gehobene Ansprüche ausgerichtet waren ihm ihre Schaustücke. Diskret zog er sich von der Planung der Hallenausstellung zurück, um sich auf die Errichtung der Mustersiedlung zu konzentrieren.[632] Nichtsdestotrotz wollte er sich in den Messehallen präsentieren und dabei einen seinerzeit relativ unüblichen Weg des Zeigens gehen. „Vom Reklamestandpunkt aus wäre es besser, etwas anderes als die anderen Aussteller zu machen“, schlug Hoffmann in der Sitzung des Verbands vom 30. November 1929 vor: „einen Werkbundfilm“[633].

Diese Idee fügte sich in eine Folge von Filmen unterschiedlichster Machart ein, die seit den 1920er Jahren über das Neue Bauen und Wohnen gedreht wurden; so die Reihe *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*. Von 1926 bis 1928 sind unter Mitwirkung von Walter Gropius, Bruno Traut, Ernst May und Adolf Behne verschiedene Teile wie *Wohnungsnot, Das neue Haus, Neues Wohnen* (alle 1926), *Frankfurter Kleinstwohnung* oder *Die Frankfurter Küche* (beide 1928) produziert worden. Begrenzt war die Anfertigung von Architekturstreifen jedoch nicht auf den deutschsprachigen Raum: 1930 drehte Pierre Chenal *L'architecture d'aujourd'hui*; einen Film, den er zusammen mit Le Corbusier entwickelte hatte und der dessen architektonische Ideen propagierte.

631 *Woba – Schweizerische Wohnungsausstellung Basel, 16. August - 14. September 1930, Schlußbericht* (Basel: National-Zeitung A.-G., 1930), S. 1.

632 Vgl. Andres Janser und Arthur Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung – Architektur, Film, Raum* (Baden/Schweiz: Lars Müller, 2001), S. 17 f.

633 Zitiert in Ebd., S. 19.

Für den cineastischen Beitrag in Basel wählte der Schweizerische Werkbund Hans Richter als Regisseur. Neben seinen abstrakten Filmen und seiner Rolle als Herausgeber der Zeitschrift *G – Material zur elementaren Gestaltung* (1923-1926) hatte er sich bereits 1929 auf einem anderen Expositionsereignis hervorgetan: auf der Werkbundausstellung *Film und Foto* in Stuttgart, wo er als Leiter der Sektion Film aufgetreten war.[634] Im selben Jahr hatte er seine programmatische Schrift *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* veröffentlicht. Auch mit Auftragsarbeiten, die er bei der Berliner Werbefilmfirma Epoche drehte, war er vertraut.[635] Nur wenig Zeit blieb ihm, den Beitrag für die *Woba* zu produzieren, denn die Dreharbeiten begannen erst Ende April 1930, als sich die Ausstellungsleitung endgültig zur Durchführung der Exposition entschloss. Am Eröffnungs- und Pressetag zeigte man erstmals Richters rund 28 minütigen Film *Die neue Wohnung*. Zu dieser Vorführung schrieb die *Nationalzeitung*, eine Druckschrift aus Basel, am 18. August 1930:

„Der Film ist nicht sehr lang, aber von einer Intensivität der Wirkung, die geeignet ist, auf Stärkste den Gedanken des neuen Wohnens in die breitesten Kreise zu tragen: in herrlich montierten Bildern wird das alte, verkrampfte, muffig-verstaubte Wohnideal gezeigt, der Kitsch greifbar deutlich gemacht – und dann der Sturz des Alten, die Befreiung des Menschen, die Geburt eines neuen Wohntypus, der frei, hell, luftig, sonnig, naturzugewandt ist! Hoffentlich wird dieser Film, der von der Präsens Film A.-G. Zürich hergestellt wurde, nicht nur den Besuchern der Woba vorgeführt, sondern weit ins Land hinausgetragen, an alle Menschen heran, an die Masse der Gleichgültigen."[636]

In die Aufklärungsarbeit um das Neue Wohnen wurde somit auf der Basler Bau-Ausstellung ein weiteres Visualisierungsmedium eingeführt, um bei einem Laienpublikum für das Leben in der modernen Architektur zu werben, wie sie auf der Siedlung Eglisee zu sehen war. Nun sollten nicht allein Bilder der Baukunst oder die errichteten Häuser selbst den Weg zum Neuen Bauen und Wohnen weisen: Es war die filmische Montage, die als zusätzliche Unterstützung herangezogen wurde und dabei die Expositionsweisen anderer Bau-Ausstellungen aufnahm und weiterführte.

Etwa Ludwig Hilberseimer zeigte im Rahmen der Stuttgarter Schau *Die Wohnung* in ihrer Hallenexposition unter dem Titel *Internationale Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst* eine fotografische

634 1929 fand im Schweizerischen La Sarraz der *1. Kongress des unabhängigen Films* statt. Richter führte dort die deutsche Delegation an.

635 Darunter fiel etwa der Werbespot *Bauen und Wohnen*, den er 1928 für die gleichnamige Ausstellung in Berlin-Zehlendorf schuf. Vgl. Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 20.

636 o. A., „Eröffnung und Pressetag der Woba", *Nationalzeitung* (18. August 1930): o. S. Die Zeilen deuten das Potenzial des cineastischen Exponats an: Geht die Ausstellung vorüber, bleibt der Film bestehen und lässt sich an anderen Orten wieder aufführen. Tatsächlich wurde *Die neue Wohnung* zum *XII. Internationalen Architektenkongress* im September 1930 in Budapest gezeigt und im Dezember 1931 in einer Soiree der Zeitschrift *L'architecture d'aujourd hui*. Auch in Deutschland führte man den Film 1932 in einer überarbeiteten Fassung vor.

Kollektion von als vorbildlich erachteter Architektur. Im Film nimmt sich Richter dieser Praktik an und präsentiert ebenfalls Bilder von modernen Bauten, etwa aus Holland, der Schweiz, Deutschland, Frankreich, Russland, Brasilien oder den USA[637]. Dies geschieht unter ähnlicher Zielsetzung wie schon in Hilberseimers Zusammenstellung: um die Ausstellungssiedlung in einem internationalen Kontext des modernen Bauens zu positionieren. Richters Sammlung erinnert deutlich an die Bilderbücher der Baukunst und teils filmte er dafür sogar ihre Ablichtungen direkt ab. Dazu gehörten Aufnahmen der Stuttgarter Publikation *Innenräume*, wie Fotografien aus dem Mietshausblock von Wohnungen, die von Ludwig Mies van der Rohe oder Lilly Reich eingerichtet wurden. Anders als etwa die meisten Architekturbilderbücher oder geschmackserziehenden Schriften konzentriert sich der Film damit nicht allein auf eine fixe Perspektive, sondern er zeigt sowohl Außen- als auch Innenaufnahmen. Überwiegen dabei noch die Aufzeichnungen mit einer starren Kamera, wird eines der Häuser filmisch in Bewegung festgehalten. Darin liege das große Potenzial des Mediums, wie es etwa Bruno Taut oder Sigfried Giedion erkennen: „Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau“[638], schreibt der Architekt und der Architekturhistoriker: „Starre Aufnahmen bringen […] keine Klarheit. Man müßte den Wandel des Blicks begleiten: Nur der Film kann neue Architektur faßbar machen.“[639] Der Film scheint also für die Darstellung von Gebäuden wie gemacht zu sein.

Doch von der Methode der Hilberseimer'schen Bildersammlung aus Stuttgart – ausschließlich Aufnahmen von Bauten zu zeigen, die den Prinzipien der Moderne entsprechen – wendet sich Richter ab. Stattdessen nimmt er sich einer Variante des Zeigens an, die auf den Kontrast setzt: Bevor er die Häuser der jüngsten Architekturgeschichte präsentiert, stellt Richter Bilder voran, die mit diesem Ideal nicht übereinstimmen. Nach einer Ouvertüre, in der eine im Zeitraffer sich zum Licht hin ausstreckende

637 Exemplarisch stehen diese Länder und ihre modernen Bauten für ein „Überall“, wie es im Zwischentitel heißt. Das Neue Bauen kennzeichnet Richter somit als weltweite Bewegung. Dies ist die einzige Stelle, an der im Film die Gebäude bestimmt werden, wenn auch nur hinsichtlich des nationalen Standorts. Sonst schweigt sich der Film darüber aus, welche Häuser welcher Architekten in welchen Ländern gezeigt werden. Nur dem Kenner ist klar, welche Gebäude er zu sehen bekommt. Für das Laienpublikum, für das der Film gemacht ist, gibt sich der Film lediglich als eine Sammlung verschiedener Häuser und Einrichtungen zu erkennen. Das zeigt, dass Richter nicht in Bezug auf konkrete Gebäude, sondern themenorientiert argumentiert. Tatsächlich präsentiert er dabei, im Hinblick auf den Auftraggeber kaum verwunderlich, besonders viele Bauten Schweizer Architekten. Vgl. Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 32 und 122 f.

638 Bruno Taut, 1914, zitiert in Ebd., S. 16. Vgl. zu Tauts Verhältnis zum Film auch Andreas Janser, „‚Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau.' Bruno Taut und der Film“, in *Bruno Taut 1880-1938 – Architektur zwischen Tradition und Avantgarde*, hg. von Winfried Nerdinger u. a. (Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001), S. 267–273.

639 Giedion, *Bauen in Frankreich*, S. 92.

Sonnenblume zu sehen ist, ferner ein Küken, ein Mädchen in einer städtischen Umgebung sowie ein Kleinkind in der Natur – unterbrochen durch die Zwischentitel „Licht", „Luft", „Sonne" „bedingen das Leben", „Mauern engen das Leben ein" – setzt er zunächst Sequenzen von Negativbeispielen: Richter zeigt eine Folge von Aufnahmen Züricher Bauten aus dem 19. Jahrhundert von außen. Gefilmt wurden diese in unterschiedlichen Perspektiven und Einstellungsgrößen. Dazwischen ist das Motiv der Anfangssequenz platziert: eine Sonnenblume, die hier jedoch im Topf verdorrt vor einer Mietskaserne abgestellt wurde. Auch Innenaufnahmen solcher Bauten werden geliefert. Erst nach dieser Passage, die etwa die Hälfte des Films einnimmt, werden die Häuser des Neuen Bauens ins Bild gesetzt. Die ausführliche Beschreibung des Zuvor-Dagewesenen soll damit das schlagende Argument zugunsten der modernen Architektur und der optimierten Wohnweise darin liefern.

Die neue Wohnung[640] war also nicht nur in seiner filmischen Form ein Exponat des Werkbunds, das in der Hallenausstellung der *Woba* auf die Wirkung des Gegensatzes setzte. Es arbeitete selbst in seiner Erzählung mit dem Spiel der Kontraste. Das Beispiel-Gegenbeispiel-Argument aus den Architekturbüchern Schultze-Naumburgs oder der Ausstellungsweise Pazaureks hielt Einzug in den Film. Waren damit zwar unterschiedliche Politiken und Positionen hinsichtlich der Frage verbunden, was man als vorbildlich erachtete, blieb die Praktik gleich. Denn von ihr erwartete man sich die stärkste Wirkung auf die Betrachter, wie aus *Das Werk*, der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbunds, hervorgeht:

> „Der Film ist selbstverständlich ein Propagandafilm, er wendet sich an das grosse Publikum, dem er die paar, ja so einfachen Grundideen der modernen Architektur an möglichst drastischen Beispielen und Gegenbeispielen vordemonstriert. Es geht um die Gegensätze maschinell – handwerklich, ornamentiert – ornamentlos, Salon – Wohnraum, Prunkmöbel – Typenmöbel, Steildach – Wohndach usw., um Dinge, die den Architekten vertraut, grossen Schichten aber immer noch neu sind, und die Art, wie das Ganze gezeigt wird, ist auch für den ein Vergnügen, dem es inhaltlich nichts neues sagt."[641]

Bevor der Besucher die Siedlung Eglisee betrat, wurde ihm in der Schau der Mustermesse mitgeteilt, wovon sich ihre Häuser und Einrichtungen abgrenzen wollten. Dies erinnert ganz an die Stuttgarter Bau-Ausstellung, die ihr Gegenbeispiel auf dem Plakat einführte. War dieses Kontrastmittel noch ein Reklameelement, wurde es in Basel zum Teil des filmischen Exponats. Dass Richter und die Gestalter der Stuttgarter Posterreihe rund um den Leiter der Presse- und Werbeabteilung Werner Graeff in ihren

640 Die folgende Besprechung von Richters *Die neue Wohnung* stützt sich in vielen Abschnitten auf die schon ausführlich geleistete Filmanalyse in Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 40–121.

641 Meyer, „Werkbundfilm ‚Die neue Wohnung'", S. 29.

Umsetzungen ähnlich vorgingen, ist weder von der Hand zu weisen, noch verwunderlich – bedenkt man nur ihre biografischen Verflechtungen. Graeff war Mitarbeiter des Filmemachers, saß in der Redaktion der *G*, bereitete die Ausstellung *Film und Foto* mit vor und war am Buch *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* beteiligt.

In *Die neue Wohnung* konzentriert sich Richter in seiner Sequenz von Negativbeispielen ausführlich darauf, einen ganz bestimmten Typus von Innenraum besonders zu diskreditieren und trifft dabei dieselbe Auswahl wie es auf den Plakaten aus Stuttgart geschehen war: Es war der Salon, der aus dem architektonischen Repertoire gestrichen werden sollte. Doch im Unterschied zur Affiche steht dem Film dafür nicht bloß ein Einzelbild zur Verfügung. Richters Gegenbeispiel funktioniert anders als das Pendant des Posters: Es bringt in seiner Folge von Bildern aus wechselnden Perspektiven Menschen, Handlungen und Zeit mit in den Raum hinein. Scheint damit das Medium Film mit diesen Komponenten nicht nur bestens dafür gemacht zu sein, Architektur visuell zu vermitteln, sondern auch das Wohnen? Zur Beantwortung dieser Frage gilt es, sich mit denjenigen Sequenzen des Streifens näher zu beschäftigen, die versuchen, das Leben in der Wohnung ins Bild zu setzen.[642]

„Wohnen in der Küche", so lautet der erste Zwischentitel nach der Ouvertüre. Bevor Richter den Salon bildlich abzuwerten beginnt, muss erst ein anderer Zimmertyp betrachtet werden. In der fraglichen Szene sind an einem Handlungsort ganz verschiedene Tätigkeiten der Protagonisten nebeneinander ausgeführt: Die Mutter bügelt und kocht, die Kinder essen, der Vater raucht und liest (Abb. 5.5.1). Wohnen, von Le Corbusier als Vermischung von Aktivitäten beschrieben, wird damit in seiner Vielschichtigkeit versucht filmisch einzufangen. Dokumentarisch soll die Szene wirken. Doch etwas stört diesen Eindruck: Die gezeigten Motive sind aus verschiedenen Bildgenres bereits bekannt; wie aus Heinrich Zilles Illustrationen oder aus den Fotografien der Berliner Wohnungs-Enquête. Diese deutliche Redundanz weist auf Inszenatorisches und auf eine Komposition hin.

Es folgt der Zwischentitel „Der Salon …". Ein Ortswechsel wird somit eingeführt; doch dies geschieht nicht, wie als Anschluss auf den vorherigen Text zu erwarten wäre, mit dem Schriftzug: „Wohnen im

642 Dass diese Aufgabe nur schwer zu bewältigen ist, wird offensichtlich, wenn man bei Richter selbst nachliest: „In einem Buche etwa aus Filmen zu zeigen ist schwierig, da die Bewegung fehlt." Hans Richter, *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen (1929)*, hg. von Walter Schobert (Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1981), S. 6.

Salon“. Mit dieser reinen Nennung, die von der Kennzeichnung der Küche abweicht, wird ohne, dass der Bereich schon ins Bild gebracht wurde, ihm die Rolle eines Raums des Wohnens aberkannt. Der Zwischentitel, der in der zeitgenössischen Kritik häufig lediglich als Überbrückung und Notbehelf betrachtet wurde, ist damit also mehr als eine reine „Inszenationskrücke“[643]. Denn hier überschreitet er die oft beklagte reine Hilfsfunktion und wird zum eigenständigen Ausdrucksmittel: In seiner Auslassung des Begriffs des Wohnens schreibt er dem Raum und dem, was dort geschehen wird, einen Charakter der Leblosigkeit zu.

Dieselbe Frau, die soeben noch in der Küche gekocht hat, bereitet nun den Salon vor. Verdunkelnde Vorhänge werden auf- und Schonbezüge abgezogen, Möbel, Nippes und Büsten mit einem Wedel oder Pinsel entstaubt. Die Tätigkeit zentriert sich um die zum Zeigen ausgestellten Objekte. So werden etwa bei der Reinigungsprozedur der plastischen Darstellungen von Wagner, Goethe und Tell mehr Schaustücke – und zwar in leichter Untersicht – und weniger die putzende Frau ins Bild gerückt; nur ihre Hand und der Pinsel sind zu sehen (Abb. 5.5.2). In Erscheinung tritt sie erst wieder, als sie die zur Tür hineinblickenden Kinder mit ausgestrecktem Zeigefinger des Raums verweist (Abb. 5.5.3). Als wollte Richter demonstrieren, dass dies das Zimmer der Dinge und nicht eines der Menschen ist, folgt unmittelbar darauf eine Folge von Einzelbildern, die jeweils eine andere Zierfigur zeigen – nicht in einer Raumganzheit präsentiert, sondern freigestellt wie in einem Ausstellungsraum oder den zugehörigen Bildpublikationen. Die sichtbaren Objekte erlangen somit Bedeutung und sind nicht lediglich Gebrauchsgegenstände oder Mittel zum Zweck. Das „Gesicht der Dinge“, wie es Béla Balázs 1924 nennt, gibt sich somit zu erkennen.[644]

Es schließt sich der Zwischentitel „…nur für den Besuch“ an. Damit wird eine Sequenz eröffnet, in der Menschen in diesem Zimmer doch erlaubt sind: der Besucher und die Eltern in der Rolle der Gastgeber. Selbst den Kindern wird nun, unter der Bedingung angelegter Sonntagskleider, Zugang gewährt. So scheinen sie in die gewollte Raumkomposition zu passen (Abb. 5.5.4).

643 Vgl. dazu: Dietrich Scheunemann, „Intolerance - Caligari - Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel“, in *Text und Ton im Film*, hg. von Paul Goetsch und Dietrich Scheunemann (Tübingen: Narr, 1997), S. 12 f; Susanne Orosz, „Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt am Beispiel aus Der Student in Prag (1913)“, in *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, hg. von Elfriede Ledig (München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988), S. 136 f. Der Begriff der „Inszenationskrücke“ geht auf die Dissertation *Der deutsche Film. Tatbestand und Kritik einer neuen Kunstform* von Friedrich Kohler aus dem Jahr 1929 zurück. Vgl. Ebd., S. 137. Richter selbst schweigt sich zum Zwischentitel in seinem Buch *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* aus.

644 Vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), S. 59.

Abb. 5.5.1

Abb. 5.5.2

Abb. 5.5.3

Abb. 5.5.4

Abb. 5.5.5

Abb. 5.5.6

Abb. 5.5.7

Abb. 5.5.8

Abb. 5.5.9

Abb. 5.5.10

Abb. 5.5.11

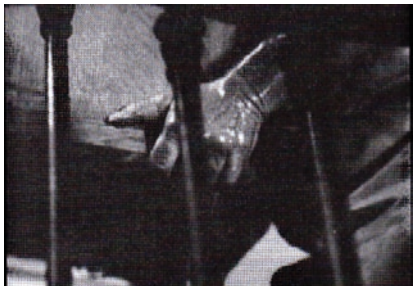


Abb. 5.5.12

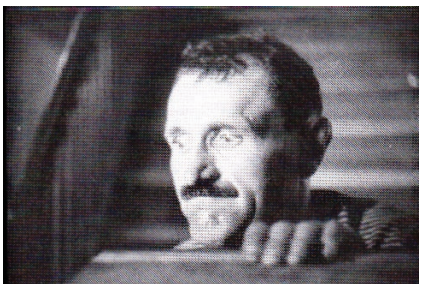


Abb. 5.5.13

Abb. 5.5.14

Abb. 5.5.15

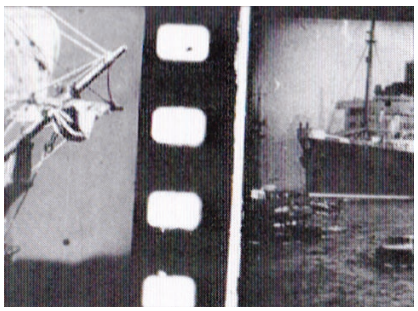


Abb. 5.5.16

Abb. 5.5.17

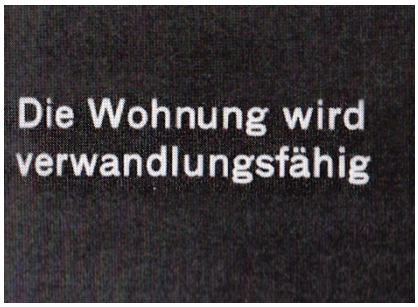


Abb. 5.5.18

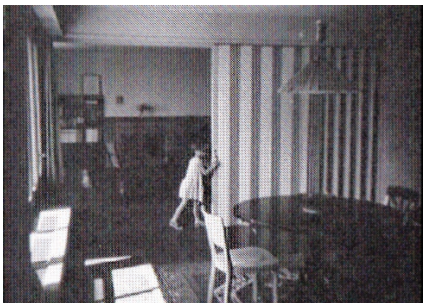


Abb. 5.5.19

Abb. 5.5.20

Doch im Moment ihres Eintritts offenbart sich ihr noch immer störendes Potenzial – und das nicht allein auf das angemessene Verhalten im Salon, sondern auch auf die kinematographische Aufnahme bezogen. Ähnlich wie bei vielen Fotografien der Berliner Wohnungs-Enquête ist es ein Kind, das einen unerwünschten Blick riskiert. Der kleine Junge tut etwas, dass alle anderen Figuren des Films vehement vermeiden: Er schaut direkt in die Kamera und begeht damit einen Regelverstoß, der zumindest seit dem fiktionalen Film seit D.W. Griffith einem Tabubruch gleichkommt. Denn so wird die Gemachtheit der Aufnahmen freigelegt und dem Zuschauer ins Gedächtnis gerufen, dass er nur das Objekt eines Kamerablicks zu sehen bekommt. Das Kind konterkariert die Wirkung, dass der Film als eine abgeschlossene, vorgängige Welt erscheint und adressiert darüber hinaus, mehr noch als die Zwischentitel, den Zuschauer.

Neben dieser Störung treten weitere auf, von denen man jedoch sicher sein kann, dass sie explizit von Richter gewollt sind: Die Frau schenkt Kaffee ein, wobei sich der Deckel von der Kanne löst und in die Tasse fällt. Diese Dysfunktionalität des Gebrauchsgegenstands betont Richter, indem er dasselbe Motiv gleich zweimal zeigt. Mit der Kanne werden wieder stärker die Objekte in den Vordergrund gerückt. Denn dem Profil des Besuchers – hinter dessen Kopf sich eine vom Vertiko hängende Decke befindet, die, kombiniert mit seinem nach oben schauenden Blick, ihn wie eine Heiligenfigur aussehen lässt und damit auf ironische Weise selbst zu einer Kitschfigur macht[645] (Abb. 5.5.5) – ist eine Abfolge von Nippesaufnahmen gegengeschnitten. Die Dinge werden teils mit Stopptrick wie von Geisterhand in Bewegung gesetzt. Etwa bei einer Amorfigur beginnen die Flügel sich ins Schwingen zu setzen, als würde der Gips beseelt werden. Spätestens hier verliert der Film alles Dokumentarische.

Es kommt zur Beschleunigung der Abfolge. Die Einstellungen von Nippessachen wechseln sich mit solchen der Gesichter des Gasts oder des Hausherrn ab, was groteske Züge trägt; bis eine Uhrenkette in den Fransen der Tischdecke hängen bleibt und dies einen „slapstickartigen Höhepunkt" herbeiführt: „Geschirr fällt um, wohlmeinende Hilfe verschlimmert in der räumlichen Beengtheit die Situation, alles gerät ins Wanken und ins Rutschen, bis es schließlich Wilhelm Tell und Sohn Walter nicht mehr an ihren Plätzen hält: Mit lautem Geschepper, das man beinahe zu hören scheint, zerschellt die heroische

645 Vgl. Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 49.

Figur auf dem Boden in tausend Stücke."[646] Rasanz erhält die Szene durch die Beschleunigungsmontage in einer Schnittfrequenz von teils nur knapp einer Sekunde pro Einstellung. Mehr Zeit lässt sich Richter bei der Darstellung der Scherben. Als nächstes sind wieder Großaufnahmen des Mienenspiels von Gesichtern schnell aneinandermontiert: die Miene des erzürnten, hinabblickenden Vaters aus der Untersicht (Abb. 5.5.6), die der besorgten, hinaufschauenden Mutter aus der Aufsicht (Abb. 5.5.7), die der weinenden Kinder und dazwischen immer wieder die Gesichter der zerbrochenen Figuren (Abb. 5.5.8). Die Köpfe der unzufrieden dreinblickenden Kinder sind dabei am Ende der Sequenz auf ähnliche Weise gezeigt wie zuvor die Büsten (Abb. 5.5.9); als wären sie Richters Zeigeobjekte, mit denen er veranschaulichen möchte: Im Salon werden Menschen selbst zu Exponaten und ein Leben zwischen dem Nippes, ein Leben *als* Nippes, macht unglücklich.

Diese Schlussfolgerung, die Richter herbeiführen will, kontrastiert scharf mit der zeitgenössischen Reklame für Saloneinrichtungen. Dies nutzt Richter aus, indem er Broschüren abfilmen und in den Film montieren lässt (Abb. 5.5.10). Jungen Brautpaaren wird in diesen Werbemitteln suggeriert, dass die Garnitur zu ihrem persönlichen Glück beitragen werde. Eine Collage zeigt nicht nur ein sich umarmendes Paar, sondern auch Texte, in denen es heißt: „Bald werden Ihre Träume in Erfüllung gehen", „Unsere Räume schaffen Stimmung – sie atmen Poesie!". In Fraktur sind die Aussagen in den Annoncen notiert und so setzt Richter seinen Block aus Zwischentiteln ebenfalls in dieser Schriftart, die einen Bruch mit der bis dahin gebrauchten Grotesk darstellt und damit die Begriffe der Werbetexte als rückständig markiert: „in Mahagoni poliert", „Flammenbirkenfasermaserig gemalt – in Garantieholz". Darauf folgt, wieder in Grotesk und in der Schrift größer werdend: „2000" „4000" „6000". Richter setzt auf die ikonische Wirkung von Zwischentiteln durch die alternative Verwendung von großen und kleinen Schriftgraden.[647] Die irrational steigenden Preise sollen jedem Betrachter deutlich werden. „Komplette Garnitur", „Massiv" und in für das Bildformat maximaler Größe geschrieben „für die Ewigkeit", auch diese Zeilen sind typografisch in Fraktur festgehalten, um zu kennzeichnen, für wie anachronistisch Richter solche Ideale des Einrichtens hält.[648] Geschlossen wird die Sequenz mit dem Bild einer Reklame, in der ein Paar eng

646 Ebd.

647 Vgl. Orosz, „Weiße Schrift auf schwarzem Grund", S. 140.

648 Der Vorwurf für die „Ewigkeit" gebaut worden zu sein, der hier anhand der Möbelstücke formuliert wird, ist auf den Hausbau selbst zurückzuführen. Auch Giedion schrieb: „WIR WOLLEN BEFREIT SEIN: vom Haus mit dem Ewigkeitswert und seiner Folge." Giedion, *Befreites Wohnen*, S. 5.

beieinander auf dem Sofa seines Salons sitzt.

Nun dreht Richter jedoch den Spieß um. Den Aufnahmen der Werbung für eine derartige Einrichtung folgt eine Szene, die veranschaulichen soll, was ein solches Einrichten bedeutet. Dies geschieht auf eine Weise, die im Kontext von Bau-Ausstellungen so neu ist: Sie zeigt das Einrichten anhand des Transports von Salonmöbeln vom Lastwagen in die Wohnung, der auf Grund des Umfangs und Gewichts nicht von denen geleistet werden kann, die später wohnen werden. Mehrere Möbelpacker tragen schwere Schränke schmale Treppen hinauf. Der tatsächliche Verlauf des Transports ist dabei räumlich nicht nachvollziehbar. Nah- und Großaufnahmen zeigen die Füße der Möbelpacker, die sich vorsichtig den Weg ertasten, ihre schwitzenden Hände (Abb. 5.5.11), ihre konzentrierten und angestrengten Gesichter (Abb. 5.5.12), manche kopfüber. Die große Nähe zu den menschlichen Körpern dramatisiert das Geschehen.[649] Daraufhin wird das Einrichtungsresultat ins Bild gerückt. Mit Standaufnahmen und Kamerafahrten durch den Salon, Einstellungen von einzelnen Nippesobjekten, durchzogen mit den Zwischentiteln: „Die Wohnung sei möglichst voll" „…reich geschmückt,…" „unpraktisch!".

Es folgt eine Sequenz, deren Motiv ausschließlich die Tätigkeit des Fensteröffnens ist. Während einer jungen Frau dies kaum gelingt, weil ihr reichlich Objekte den Zugang zum Fenster verstellen, hat ein Mann Schwierigkeiten, den störrischen Seilzug eines Vorhangs zu betätigen – bis das die ganze Vorhangstange auf ihn niederfällt. Diese Aufnahmen wollen demonstrieren, dass ein Handeln mit den Einrichtungsgegenständen nur mühsam möglich ist. Als Konsequenz folgt eine Ablösung dieser Bewegtbilder durch eine Sequenz abgefilmter Fotografien aus Veröffentlichungen ähnlich Alexander Kochs *1000 Ideen*, die ausschließlich Einrichtungsgegenstände in Raumarrangements zeigen. „Die Möbel recht gross, …" „…antik,…" „…schwer…" – nochmals ein Ausschnitt aus der Transportszene hineinmontiert – „.. denn das ist teuer, .." „.. und daher vornehm". Die Einstellung einer mit gleich zwei opulenten Ringen geschmückten Hand, die mit ausgestrecktem kleinem Finger eine Zigarre in einem Aschenbecher auf einem Silbertablett abklopft (Abb. 5.5.13), soll diese Bemerkung unterstreichen. Auf jene Darstellung des Überflusses, die selbst deutlich mit der Übertreibung arbeitet, folgt ein Zwischentitel mit der entscheidenden Frage Richters: „Entspricht das noch unseren Bedürfnissen?" – „NEIN" heißt es im nächsten Bild. Mit diesem monumentalen, ausschließlich in Majuskeln gesetzten Schriftzug (Abb. 5.5.14) kommt

649 Vgl. Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 57.

der Komplex rund um den Salon zu seinem Ende. Das leinwandfüllende „NEIN" übernimmt, wie das rote Kreuz auf dem Plakat zur Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung,* die Markierung des „So nicht!", die damals als notwendig erachtet wurde, um etwas Neues einzuleiten und dafür zu argumentieren.

Doch bevor die moderne Wohnung eingeführt wird, zeigt Richter eine Sequenz zur Darstellung des technischen Fortschritts, die sich in ihrer Rolle einer „inhaltliche[n] Scharnierfunktion"[650] formal von den anderen Aufnahmen abhebt. Holzschnitte und starre Aufnahmen eines Holzmodells werden über eine Wischblende, die den Filmstreifen ins Bild bringen, von bewegten Aufnahmen ihres zeitgenössischen Äquivalents abgelöst: etwa der Ochsenkarren vom Mähdrescher, die Kutsche vom Rennwagen, das Segelschiff vom Ozeandampfer (Abb. 5.5.15). Darauf folgen die Bilder moderner Architektur aus verschiedenen Ländern, die an architektonische Bilderbücher und Fotoausstellungen erinnern. Die Zwischentitel, die, vom „NEIN" aus startend, über die Sequenz des Fortschritts zu den Häusern der Moderne führen (Abb. 5.5.16), kommentieren dies wie folgt: „Die Lebensformen …" „… haben sich verändert, …" „…verändern auch die Wohnung".

Nun wird – „endlich" ließe sich sagen – der Blick in die neue Wohnung eröffnet, so wie es der Titel des Films ankündigt. Eine Einführung dieser Sequenz erfolgt durch den Zwischentitel: „Die Wohnung wird verwandlungsfähig" (Abb. 5.5.17). Diese Aussage entspricht ganz denen, wie sie damals in vielen Publikationen zirkulierten, die für das Neue Bauen und Wohnen werben wollten. Eine solch auffällige Parallele drängt dazu, hier nicht zuerst die Bilder in ihrer Folge und dann die einzelnen Zwischentitel zu betrachten, sondern umgekehrt vorzugehen. Denn „ein überraschend dichter Zusammenhang der Texte stellt sich ein, wenn man diese im Verbund liest"[651]:

„Die Wohnung wird verwandlungsfähig" „Die Möbel werden praktischer, …" „… einfacher …" „… also kleiner, …" „Je zweckmäßiger …" „… um so weniger Gegenstände …" „… um so mehr Raum für uns selbst"

Ein Wandel in der Funktion der Zwischentitel setzt damit ein. Lieferten sie bisher den Kommentar zu den Bildern von der „falschen Wohnung", sind sie nun als Ankündigungen einer „richtigen" zu verstehen, die es durch Aufnahmen zu stützen gilt. Das Bewegtbild soll den Beleg für das geben, was die Zwischentitel in ihrer Anlehnung an die Schriften des Neuen Bauens und Wohnens, denen lediglich die starre Fotografie zur Verfügung stand, vorhersagen.

650 Ebd., S. 67.
651 Scheunemann, „Intolerance - Caligari - Potemkin", S. 34.

Während der Film im zweiten Abschnitt Wohnungen ganz anderer Art präsentiert als im ersten, bleibt die Erzählweise ähnlich. Die Handlungen, die vorgeführt werden, richten sich noch immer an den Einrichtungsgegenständen aus. Wie ein sich öffnender Vorhang im Theater wird die erste wirkliche Szene zur *neuen Wohnung* mit dem Zusammenfalten einer Ziehharmonikawand durch ein Kind begonnen (Abb. 5.5.18). Werden beim Film häufig durch Türen Übergänge markiert[652], geschieht dies in Richters Arbeit durch die bewegliche Wand: Dem Zuschauer soll nun der Blick in ein Neues Wohnen eröffnet werden. Dabei handelt es sich um eine ähnliche Wand, wie sie schon auf der Stuttgarter Bau-Ausstellung etwa bei Adolf Rading zum Einsatz kam. Während sie bei der Publikation *Innenräume* lediglich im eingefalteten Zustand abgebildet wurde, gelingt es dem Film, den Akt des Schiebens in seiner Bilderfolge zu visualisieren. Dass dies nicht durch einen Erwachsenen erfolgt, soll demonstrieren, wie „kinderleicht" es geschieht. Dabei ist aber weniger die Handlung an sich, sondern vielmehr die Möglichkeit der Verwandlung das, was im Zentrum stehen soll. Für diese Darstellung ist nicht zwangsläufig der Mensch notwendig; entsprechend taucht im Film im weiteren Verlauf noch eine weitere Wand auf, die geöffnet wird, ohne dass ersichtlich wird, welche Person die Tätigkeit ausführt.[653] Wie von Geisterhand wird sie ein- und mit der folgenden Einstellung auf gleiche Weise eine andere Wand ausgeklappt (Abb. 5.5.19). Lässt sich vom Zuschauer bei den Aufnahmen ein Mensch zumindest imaginieren, der sich auf der hinteren Seite der Tür befindet und beim Öffnen oder Schließen verdeckt ist, ist diese Vorstellung bei der nachfolgenden Demonstration eines Schreibtischs hinfällig. Aus diesem ziehen sich die seitlichen Container wie von selbst heraus (Abb. 5.5.20); auf der Schreibtischplatte erscheint wie aus dem Nichts eine Ledertasche, deren Dokumente sich ohne menschliche Mithilfe auf dem Tisch und den Containern verteilen; ein Stuhl steht plötzlich davor (Abb. 5.5.21), bis sich einer der Behälter eigenständig dreht und sich eine seiner Schubladen öffnet. Zwar existieren auch Aufnahmen, in denen Möbelstücke von Personen bewegt oder verändert werden, doch folgt diesen eine erstaunlich hohe Anzahl von Einstellungen, in denen Einrichtungsgegenstände auf die gleiche, fast unheimliche Weise präsentiert werden wie der Schreibtisch mit seinen Containern; etwa ein ausziehbarer Küchentisch, ein Auszugstablett in

652 Vgl. Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2007), S. 68 f.

653 In dieser Bebilderung folgt Richter einer Annahme, zu der schon der Filmemacher Fernand Léger kam: „Ich behaupte, daß eine Türklinke, die sich langsam bewegt (Gegenstand), mehr Eindruck hinterläßt als die Projektion der Person, die sie in Bewegung setzt (Sujet)." Léger zitiert in Hans Richter, „Neue Mittel der Filmgestaltung", *Die Form* Nr. 3 (1. Februar 1929): S. 53.

einer Durchreiche, verschiedene dreh- und bewegbare Lampen, erweiterbare Schränke oder Beistelltische. Ohne jegliche Unterstützung durch einen Menschen decken sie sich oder werden vom Geschirr entleert, drehen sie sich, streckt sich ihr Ziehharmonikaarm, öffnen sich ihre Türen, erweitern oder verschachteln sie sich. Das steht im deutlichen Kontrast zu den Aufnahmen, in denen schwere Polstermöbel nicht nur durch einen, sondern gleich durch eine ganze Gruppe von Menschen geschleppt werden mussten. Waren dort die Personen und ihre angestrengten Gesichter, ihre schwitzenden Hände und taumelnden Füße Elemente, die gemeinsam die nichtvisuellen Vorstellungen von Thema der Schwere und Anstrengung visuell evozierten, werden hier Menschen zur Demonstration der Leichtigkeit moderner Möbelstücke nicht mehr herangezogen. Die Einrichtungsgegenstände sind als bewegliche, veränder- und zusammenstellbare Objekte inszeniert, die vorgeben, diese Bewegung, Veränderung und Zusammenstellung von selbst auszuführen. Es wird suggeriert, dass sie so leicht und ihre Bedienung so einfach seien, dass sie nicht einmal den Menschen brauchen. Möglich ist diese Illusion durch die Anwendung eines der ältesten Spezialeffekte der Filmgeschichte: durch den Stopptrick.[654] Befreiten sich schon die geschmackserziehenden Schriften und Warenbücher in ihren Fotografien meist vom Menschen, wirkt dies umso befremdlicher, wenn es bei Objekten geschieht, die in Bewegung geraten. Es geht in einer solchen Präsentationsweise allein um die Gegenstände und nicht um ihren Gebrauch. Die filmische Handlung ist hier nicht an das Handeln einer Person gebunden; sie kommt ohne den Menschen aus. Die Gegenstände werden selbst zu Akteuren. Vor diesem Hintergrund erlangt ein Kommentar vom 27. August 1930 aus der *Nationalzeitung* besondere Bedeutung. Dort heißt es:

„Die Wohnung mag zuerst als Stoff eines Filmes sehr ungünstig erscheinen. Der Film lebt durch Bewegung; die Wohnung dagegen steht fest, ihr entspricht gerade die Ruhe. Um so größer muß die Bewunderung für die Kunst des Regisseurs sein, der diesem scheinbar toten Stoff ein so intensives Leben abzugewinnen wußte. Abstrakte Formeln und Gedanken werden auf einmal bildhaft, sichtbar; scheinbar Lebloses wird durch sichere, geistreiche Filmmontage zum bewegten Bestandteil eines unendlichen Lebensprozesses."[655]

Der Redakteur schätzt die Wohnung als einen für den Film wenig geeigneten Gegenstand ein; ein Urteil, das mit dem Tauts und Giedions über die Architektur kontrastiert. Darüber hinaus ist an den Zeilen interessant, dass die Belebtheit einer Wohnung nicht etwa als Resultat der Präsenz von Personen in ihr

654 Vgl. dazu: „Er bezeichnet das Verfahren, während einer Aufnahme die Kamera anzuhalten, Veränderungen im Bild vorzunehmen und die Kamera wieder einzuschalten. In der Zeit, in der die Kamera stillsteht, können Personen und Sachen ausgetauscht werden." „Stopp-Trick", *Lexikon der Filmbegriffe*, zugegriffen 30. Juli 2013, http://filmlexikon.uni-kiel.de. Georges Méliès machte von diesem Trick ausgiebig Gebrauch.

655 o. A., „Der Werkbund-Film an der Woba", *Nationalzeitung* (27. August 1930): o. S.

beschrieben wird – über die Menschen im Film fällt kein Wort. Lebendigkeit wird lediglich als Effekt der filmischen Inszenierung und Montage geschildert. Wie unter Aussparung des Menschen die „Gedanken des neuen Wohnens" vermittelt werden sollen, wie es dieselbe Zeitung nur neun Tage zuvor angekündigt hatte, bleibt fraglich.

Die Schwierigkeit, mit dem Film das Wohnen zu zeigen, liegt nicht zuletzt an den verschiedenen Konzepten von Raum und Zeit, die jeweils zugrundeliegen. Wohnen verbraucht Zeit, die kontinuierlich verläuft. Die alltägliche Wahrnehmung und die Art, wie der Film diese darbietet, unterscheiden sich dabei allerdings, folgt man dem zeitgenössischen Filmtheoretiker Rudolf Arnheim:

„In der Wirklichkeit spielt sich für den einzelnen Beschauer jedes Erlebnis resp. jede Ereigniskette in einem geschlossenen räumlichen und zeitlichen Ablauf ab. […] Es gibt in der Wirklichkeit für einen Beobachter keine Zeit- und keine Raumsprünge, sondern eine raum-zeitliche Kontinuität. Nicht so in einem Film."[656]

Der Film abstrahiert nicht von natürlichen Zeit- und Raumzusammenhängen, sondern kreiert seine eigenen. Das stellt Richter selbst in *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* unter der Überschrift *Naturwahrheit?* heraus:

„Durch die Montage schafft er [der Regisseur, A. d. A.] aus Bruchstücken Raum und Zeit (Pudowkin nennt es den ‚filmischen Raum', die ‚filmische Zeit').
‚Filmischer Raum', ‚filmische Zeit'?
Allerdings. Denn Raum und Zeit im Film und in der Realität brauchen nicht einmal annähernd ähnlich zu sein, und sie sind es auch nur in den seltensten Fällen."[657]

In *Die neue Wohnung* wird nicht nur in verschiedene Räume und Winkel innerhalb eines Hauses gesprungen sowie zwischen unterschiedlichen Gebäuden gewechselt, sondern auch in der Zeit. Ebenso schreckt Richter wenig davor zurück, die reale Zeit zu manipulieren, indem er sie, wie beim Beispiel der sich streckenden Sonnenblume, rafft. Zugleich existiert im Film eine Passage, die einen Vorgang ganz in seinem natürlichen Tempo und Raum zeigen will. Gewiss ist, dass Richter als Filmemacher und Filmtheoretiker hier Absicht walten lässt. Jene Darstellungsweise soll für ihn ein zentrales Element bilden, um seine Argumentation für die neue Wohnung voranzutreiben. Schauplatz ist die Küche – oder besser gesagt, zwei Küchen, denn Richter kehrt zur Beispiel-Gegenbeispiel-Technik zurück. Zunächst zeigt er unter

656 Rudolf Arnheim, „Film als Kunst (1932)", in *Texte zur Theorie des Films*, hg. von Franz-Josef Albersmeier (Stuttgart: Reclam, 2009), S. 188. Vgl. dazu: „Mit dieser Position lässt sich Arnheim dem Mainstream jener Theoretiker der 1920er und 1930er Jahre zuordnen, der die Spezifik und Kunstfähigkeit des Films gerade nicht in seiner Möglichkeit der Wirklichkeitsabbildung und des Realismus sieht, sondern in der Distanz, die zwischen Alltagswahrnehmung und Filmwahrnehmung besteht." Elsaesser und Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 32 f.

657 Richter, *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen (1929)*, S. 28.

dem Titel „Grosse Küche: Belastung der Hausfrau Lange Wege“ eine Variante, die schon vor Beginn der Bildsequenz, als negativ deklariert wird. Darin begleitet eine pendelnde Kamera eine weibliche Person bei den Tätigkeiten rund um das Teekochen, wie beim Aufsetzen eines Topfs mit Wasser auf dem Herd und dem Zusammentragen des Geschirrs vom Schrank oder der Spüle auf das Tablett (Abb. 5.5.22). Mit Hilfe der Plansequenz, die mit dem bisherigen Montagecharakter des Films bricht, soll deutlich gemacht werden, wie viele und lange Wege von der Frau durch die ungünstige Größe und Einrichtungsweise zurückgelegt werden müssen und wie viel Zeit dies verbraucht. Die Szene ist ungeschnitten, besteht somit aus nur einer Einstellung, die sich über ganze 60 Sekunden ausdehnt. Es folgt der Zwischentitel „Kleine Küche: Entlastung der Hausfrau Kurze Wege“. Dargestellt wird das gleiche Szenario, nur in anderem Setting. Nicht allein die Wege haben sich darin minimiert. Selbst die Tätigkeiten in der Küche nehmen weniger als 30 Sekunden in Anspruch. Die durchlaufende Zeit, die sich mit der kleineren Küche halbiert, soll somit zum Argument für das Neue Bauen und Wohnen werden und die tatsächlich nachvollziehbare Verkürzung lässt dies zunächst plausibel erscheinen. Aber ein genauer Blick auf die beiden Szenen zeigt, dass Richters Beweisführungsverfahren an dieser Stelle nicht ganz aufgeht. Dem aufmerksamen Betrachter fallen winzige Schnitte und eine weitere Feinheit auf: Richter setzt das Kochen des Tees mit dem des Kaffees gleich (Abb. 5.5.23). So geht er darüber hinweg, dass die Zeitersparnis sich nicht allein durch die Größe der Küche und die neue Einrichtungsweise ergibt, sondern ebenso durch die verschiedene Art der Zubereitung. Wurde in der großen Küche noch das Wasser auf dem Herd gekocht, wird es in der im Film präsentierten englischen Kaffeemaschine *Cona* erwärmt.[658] Das geschieht vermutlich im Esszimmer. Der Film zeigt dies allerdings nicht. Damit stellt Richter in der kurzen Szene zur neuen Küche also lediglich die Zusammenstellung des Geschirrs und der Kaffeemaschine auf dem Tablett dar. Durch Aussparen der Kaffeezubereitung ist ein Vergleich der Dauer der beiden Abläufe kaum möglich. Ob sich mit der neuen Maschine tatsächlich eine zeitliche Ersparnis gegenüber dem Herd ergibt, lässt sich vom Betrachter objektiv nicht prüfen, obgleich sich durch Richters Montageverfahren der Eindruck einer subjektiven Zeitersparnis beim Zuschauer einstellt.

658 Zu einem solchen Modell der Kaffeemaschine schreibt Rüegg: „Das Wasser wird in einer Kochflasche zum Sieden gebracht und durch das in einem aufgesetzten Glasfilter enthaltene Kaffeepulver gedrückt. Anschliessend wird durch Abkühlung der Flasche der filtrierte Kaffee heruntergesaugt. Es bleibt nur der Satz im Filterteil, der jetzt entfernt wird, sodass der fertige Kaffee direkt aus der Kochflasche serviert werden kann.“ Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 97.

Das Problem des Mangels an Zeit ist ein Motiv, das seine Wurzeln in der Arbeitswelt hat. Um die Notwendigkeit der neuen Wohnung zu verdeutlichen, zieht Richter auch sie als Kontrastfolie heran. Wieder entsteht dabei ein Bruch zur bisherigen Erzähl- und Montageweise. Er schafft eine essayistische Ideenassoziation, bei der sich die Geschwindigkeit und der Stress der Arbeitswelt im rasanten Tempo des Schnitts visualisieren. In 19 Sekunden werden 41 Einstellungen gezeigt, die sich in ihrer kurzen Dauer teils zu überlappen scheinen: Füße, die über Treppenstufen eilen (Abb. 5.5.24), ein sprechender Mund in einem extremen close up, Finger, die über eine Schreibmaschine hasten – teils in vierfacher Ausführung in nur einem Bild (Abb. 5.5.25) –, eine Frau, die sich an den Kopf greift (Abb. 5.5.26), das Brustbild eines um sich blickenden Manns.[659] Wieder sind der Mensch, seine Miene, seine Füße und seine Hände Hilfsmittel, um ein abstraktes Thema zu veranschaulichen, wie es zuvor in der Szene um die Anstrengung und Schwere alter Einrichtungsweisen geschah. Anders als in dieser kann das Auge der Sequenz des Tempomotivs jedoch kaum folgen. Schon das Zusehen versetzt den Betrachter in Stress – und dies nicht ohne Grund: „vermittelt wird so ein unmittelbares Bild der Hektik des modernen Lebens, das darauf effektvoll mit der Ruhe von einfach eingerichteten modernen Wohnräumen kontrastiert werden kann."[660]

Ein letztes Mal platziert Richter daraufhin Gegenbeispiele, kehrt damit am Ende des Films nochmals zu dessen Anfängen zurück und schließt die Didaktik des Kontrasts. Gezeigt wird das Bild eines opulenten Salons sowie Außenaufnahmen der als überholt betrachteten Architektur: die Baukunst des Historismus aus dem Züricher Bankenviertel oder das expressionistische Chilehaus aus Hamburg. Solche Gebäude können, gemäß der Erzählung Richters, nicht der Ausgleich zur Rastlosigkeit sein. Die Zwischentitel kommentieren dies wie folgt:

„Je verwirrender das Tempo der Zeit" „um so weniger brauchen wir…" [dies wird nicht benannt, sondern durch die Bilder der Gegenbeispiele gezeigt, A. d. A.] „dafür …" „Ruhe durch Einfachheit der Form" „… Licht, Luft, Sonne …" „… Verbindung mit der Natur …" „.. Erschwingliche und menschenwürdige Wohnungen .." „.. FÜR ALLE"

Richter nimmt sich der Forderungen seiner Zeitgenossen an, die für eine neue Form der Architektur und des Lebens darin kämpfen. Ganz deutlich sind aus den Zwischentiteln Giedions Appelle aus *Befreites Wohnen* herauszulesen[661], selbst die Umschlaggestaltung dieser Veröffentlichung wird im Film

659 Vgl. Ebd., S. 103.
660 Ebd., S. 107.
661 So heißt es etwa dort: „SCHÖN ist ein Haus, das unserem Lebensgefühl entspricht. Dieses verlangt: LICHT, LUFT, BEWEGUNG, ÖFFNUNG." Giedion, *Befreites Wohnen*, S. 5.

aufgegriffen: Mit einer Aufnahme, die von einem Innenraum durch die großen Fensterflächen nach draußen filmt und dabei Menschen auf einem Balkon stehend ablichtet (Abb. 5.5.27).[662] Damit sind auch die wichtigsten Motive genannt, die die Zeilen des Zwischentitels bebildern: weiträumige Fensterfronten, Balkone und Dachterrassen sowie Personen. Ihr Verhalten steht dabei ganz im Kontrast zu dem der Menschen aus den Anfangsszenen des Films. Während dort die hauptsächliche Beschäftigung aus Putzen, Kochen und Bewirten bestand, wird nun vor allem der Müßiggang bebildert. Frauen und Männer lesen oder unterhalten sich, nehmen ein Sonnenbad oder schlafen (Abb. 5.5.28). Kinder hingegen toben mit Wasser auf einer großzügigen Dachterrasse (Abb. 5.5.29). Hier können sie, anders als noch die beiden Mädchen in ihren Sonntagskleidern auf dem Pendant in Kochs *1000 Ideen*, ihrer Lebhaftigkeit ganz ausleben. Erstmals drehen sich Handlungen in diesem Film nicht nur um Gegenstände oder werden lediglich zu Demonstrationszwecken ausgeführt; hier scheinen Menschen einfach nur da zu sein und dabei nichts tun zu müssen. Doch zu kontrastreich treten diese sonnendurchfluteten Aufnahmen der Entspannung gegenüber den dunklen Szenen der Anfangssequenzen im Salon auf. So drängt sich hier der Verdacht auf, dass dieses Bebildern der Menschen beim Nichtstun wiederum nur ein weiteres notwendiges Element ist, um die Schwarz-Weiß-Malerei zur „alten" und „neuen Wohnung" voranzutreiben.

Es beginnt die Schlusssequenz. Auch ihre erste Einstellung zeigt eine Gruppe von Kindern (Abb. 5.5.30). Nur etwa 2 Sekunden dauert sie an. Trotz der Kürze ist das Bild beachtenswert: Die Kinder sind allein an der Aufnahmesituation interessiert, die sich in diesem Umfeld als eine Außeralltäglichkeit zu erkennen gibt. Selbst die Erwachsenen im Hintergrund können den Blick kaum von der Kamera lassen; einem Objekt, das sich dergleichen sonst kaum in ihrer privaten Umgebung befindet. Hier hat man es demzufolge mit einer ganz anderen Art von Aufnahme zu tun als noch bei den Bildern zuvor. Dass sich dort die Personen fast immer so gaben, als würden sie die Kamera nicht wahrnehmen, spricht dafür, dass dies Bilder einer festgeschriebenen Dramaturgie waren. Wohnen wurde dort nicht gezeigt, Wohnen wurde gespielt. Dagegen macht die nun dargestellte kurze Einstellung den Eindruck, als sei das Aufnahmegerät in einer Umgebung platziert worden, ohne dass die Menschen darin eine Verhaltensanweisung oder ein Skript bekommen hätten. Resultat ist, das zeigt sich besonders an den Kindern, dass in Gegenwart der

662 Vgl. Janser und Rüegg, *Hans Richter: Die neue Wohnung*, S. 117.

Kamera die hauptsächliche Tätigkeit nicht mit dem Wohnen verbunden ist, sondern im Anstarren des Apparats besteht.

Ein weiterer Unterschied zwischen dieser Aufnahme und den Bildern zuvor liegt in der baulichen Umgebung. Die Menschen befinden sich inmitten einer Siedlung, die zum Neuen Bauen gehört, jedoch deutlich weniger luxuriös auftritt als etwa die Häuser zuvor mit ihren großzügigen Terrassen. Zu sehen ist die Basler Wohnkolonie in den Schorenmatten, die 1929 erbaut wurde (Abb. 5.5.31).[663] Als Richter ein Jahr später am Film *Die neue Wohnung* arbeitete, waren auf den Nachbargrundstücken der Kolonie Bauarbeiten im Gang: Bauarbeiten für die Ausstellungssiedlung Eglisee. Das Ende des Films stellt somit das Scharnier zu den Expositionsbauten dar. Dort versuchten die Architekten solchen Forderung zu entsprechen, wie sie im vorausgegangenen Zwischentitel formuliert waren. Errichtet wurden Minimalwohnungen – ganz im Unterschied zu Stuttgarter Exposition, die Richter nicht nur im Film immer wieder ins Bild rückte, sondern mit der sich auch die Ausstellungsmacher häufig verglichen und von der sie sich abzugrenzen versuchten. Mit den Aufnahmen aus der Kolonie Schorenmatten hat Richter den Film verortet. Sie machen deutlich, dass der Architekturstreifen mit der Siedlung des Schweizerischen Werkbunds zu denken ist, welche an das gezeigte Gelände anschließt. Über dieses Areal schrieb Hans Bernoulli, Kommissar der Wohnungsausstellung Eglisee:

„Dreiviertel unserer Bevölkerung sind ja arm, und für diese Dreiviertel sind die Häuser bestimmt, Zweizimmerwohnungen, Dreizimmerwohnungen, da und dort auch eine Vierzimmerwohnung; kein Villenzauber, kein Darmstadt 1902 und kein Stuttgart 1927. Also auch keine Tennisplätze, keine Ziergärten, keine duftigen Ausblicke in die Ferne; nur Kindergärten, Pflanzplätze und ringsrum Bahndämme und Fabrikschornsteine."[664]

Nach den Aufnahmen aus Basel, die das weniger ausstellungsgeeignete Gebiet in Ansätzen erkennen lässt, folgen die beiden letzten Zwischentitel des Films: „Den Anforderungen unserer Zeit entspricht die Wohnung, die praktisch ist, Sonne und Luft einlässt …" „die auf knappster Grundfläche grösstmöglichen Lebensraum gibt" (Abb. 5.5.32 und 5.5.33).[665]

663 Ein Kameraschwenk in Aufsicht zeigt in der folgenden Einstellung die Siedlung in ihrer Gänze. Es ist davon auszugehen, dass diese Aufnahme kurz nach der Fertigstellung gefilmt wurde, als die Häuser noch weitestgehend unbewohnt waren.

664 Hans Bernoulli, „Was kostet die neue Sachlichkeit?", *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich* (16. August 1930): o. S. Seitens der Presse wurde das Areal als wenig attraktiv beschrieben: „Die Siedlung ist auch topographisch etwas benachteiligt auf diesem Abfallplatz zwischen zwei konvex geschwungenen Eisenbahnlinien." o. A., „‚WOBA', Schweizerische Wohnungsausstellung in Basel", *Schweizerische Bauzeitung* 96, Nr. 10 (6. September 1930): S. 124. „Die Gegend ist unschön, Bahndämme begrenzen und zerschneiden die Siedlung; sie erwecken sogar den Eindruck der Absperrung von der übrigen Stadt." W. Hauser, „Gedanken-Nachlese zur verflossenen Wohnungsbau-Ausstellung, II. Teil", *Schweizerische Technische Zeitschrift* Nr. 8 (26. Februar 1931): S. 112.

665 Abgeschlossen wird dann der Film mit Aufnahmen von Bauten aus Frankfurt am Main.

Ließ sich nun, durch diesen Film, das Wohnen zeigen? Nur bedingt, so muss wohl die Antwort lauten. Grund dafür ist zum einen die Narration, die sich mehr darauf konzentrierte, mit Hilfe der Darstellung des Menschen, der Zeit und der Handlung die Vorzüge einer neuen Wohnung und ihren Einrichtungsobjekte zu visualisieren, als das Neue Wohnen zu zeigen. Zum anderen liegt die Ursache im Medium des Films selbst begründet, folgt man Rudolf Arnheim: Mit seinen Raum- und Zeitsprüngen kann es dem Film nur gelingen, eine „partielle Illusion" zu schaffen. „Er vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens" – aber nicht vollkommen. Und ihm liegt ein weiteres Unvermögen zugrunde: „Er ist immer zugleich Schauplatz einer ‚realen Handlung' und flache Ansichtskarte."[666]

Aber dass dieser Film das Wohnen nicht darzustellen vermag, liegt nicht zuletzt auch am gewählten Genre. Richter schuf keine Dokumentation, er drehte einen „Propagandastreifen". Der Film zeigt nicht, er argumentiert – und zwar in wenig sachlicher Weise.

Um die Schwachstelle der nur flächigen Darstellung des Raums auszugleichen, kreierte der Schweizerische Werkbund sein zweites Exponat zur *Woba*: die Siedlung Eglisee. Aufgeklärt durch den Film, der die Bewegung des Ausstellungsbesuchers unterbrach, sollte diese nun wieder in Gang gesetzt werden, um die restliche Hallenausstellung, aber vor allem die Ausstellungssiedlung zu besichtigen. Dort waren 120 Häuser mit insgesamt 60 Wohnungen von 13 Schweizer Architekten und Architekturfirmen errichtet worden.[667] 28 von ihnen, allesamt möbliert von E. Mumenthaler, ließen sich nicht nur wie im Film betrachten, sondern sogar durchschreiten. Dort allerdings geriet Richters Werk *Die neue Wohnung*, welches das Spiel mit Gegensätzen zur Perfektion bringen wollte, selbst in einen gewaltigen Kontrast. Denn in formaler Hinsicht unterschied sich der propagandistische Film mit seinen drastischen bis polemischen Vergleichen, dem bewussten Griff zu filmischen Mitteln und technischen Manipulationen wie den Unterschieden im Hell-Dunkel, den Schnittfrequenzen, Zeitraffern und den Spezialeffekten doch gewaltig von dem, was in der Siedlung Eglisee zu sehen war: der sachlich nüchternen Architektur und ihren Einrichtungen.[668]

666 Zitate aus Arnheim, „Film als Kunst", S. 193.

667 Während der Planungsphase versuchte man, auch Le Corbusier für das Siedlungsprojekt zu gewinnen, der jedoch schlussendlich nicht teilnahm.

668 Vgl. dazu auch: Reiner Ziegler, *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919 - 1945* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003), S. 69.

Abb. 5.5.21

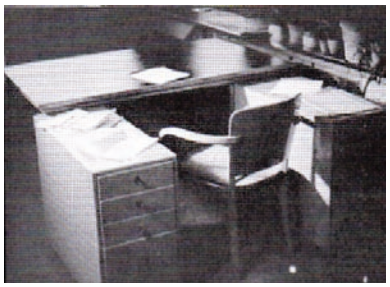


Abb. 5.5.22

Abb. 5.5.23

Abb. 5.5.24

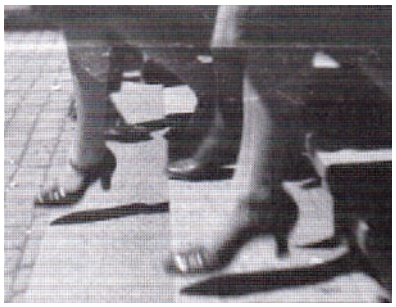


Abb. 5.5.25

Abb. 5.5.26

Abb. 5.5.27

Abb. 5.5.28

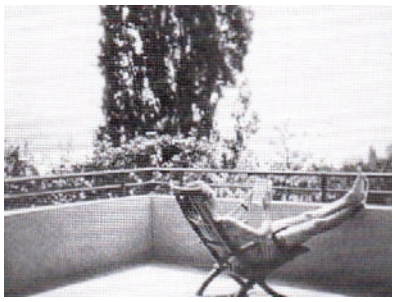


Abb. 5.5.29

Abb. 5.5.30

Abb. 5.5.31

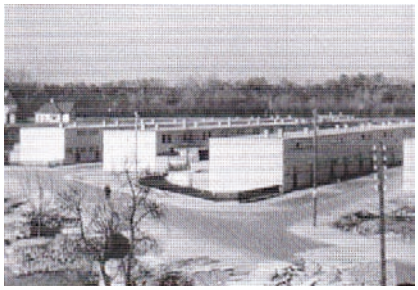


Abb. 5.5.32

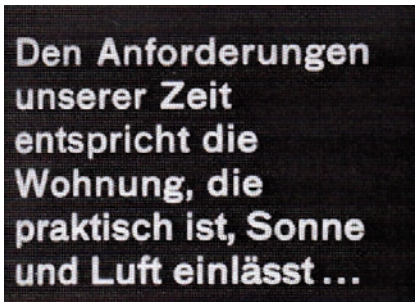


Abb. 5.5.33

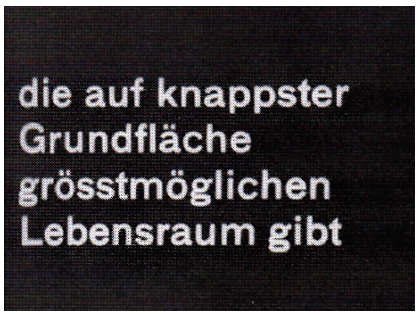


Abb. 5.5.1-5.5.3: Filmstills aus Hans Richters *Die neue Wohnung*, 1930.

Abb. 5.6.1: Schlafzimmer im Haus Josef Frank auf dem Stuttgarter Weißenhof, 1927.

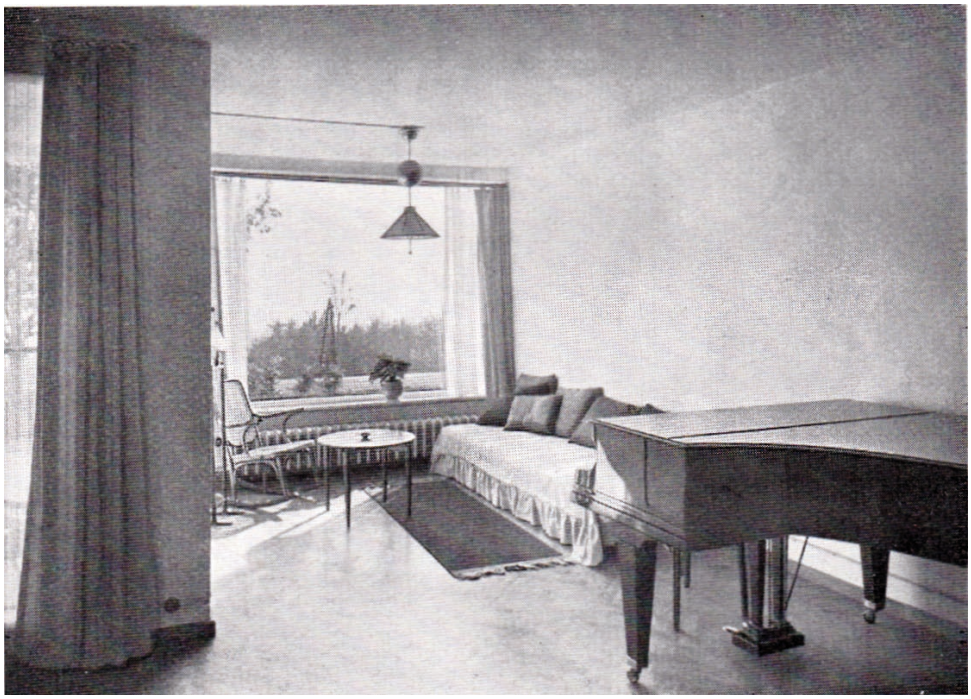


Abb. 5.6.2: Wohnzimmer im Haus Josef Frank auf dem Stuttgarter Weißenhof, 1927.

5.6 Das Dilemma des Josef Frank

Vom Versuch, die „wirkliche Wohnung" und das Glücklichsein darin auszustellen. Franks Häuser auf dem Stuttgarter Weißenhof und in der Wiener Werkbundsiedlung

„Soll nun unser Haus so aussehen wie ein Schlafwagen oder ein Schiff?" Als der Wiener Architekt Josef Frank sich das selbst 1927 in einem fiktiven Interview fragte, lautete die Antwort nur: „Nein. Wie ein Haus."[669] Auf dem Stuttgarter Weißenhof errichtete er wie Le Corbusier in der Rathenaustraße einen Bau für zwei Familien, doch am anderen Ende des Wegs. Dass auch ihre Vorstellungen von einer der Zeit entsprechenden Architektur und das Leben darin in konträre Richtungen liefen, macht die Tautologie in Franks Erwiderung auf die Frage nach dem Haus allzu deutlich. Frank hatte wenig Verständnis für die Wohnmaschine und „dieses ‚Neue Wohnen', das größtenteils in Klapptüren besteht"[670]. Somit konnte er einer Raumaufteilung, wie sie Le Corbusier in seinem Doppelhaus präsentierte, nichts abgewinnen:

„Das eigentliche Wohnen aber ist seit den ältesten Zeiten gleich primitiv geblieben, und es ist auch keine Veranlassung da, davon abzugehen. Ein jedes Zimmer und ein jeder Platz im Zimmer muß seinen bestimmten Zweck haben, um ihn vollkommen erfüllen zu können. Hier ist es als wesentlich zu betrachten, daß Wohn- und Schlafzimmer voneinander vollkommen getrennt sind. Das ist die Grundlage einer jeden Wohnkultur."[671]

Anders als viele Architekten seiner Gegenwart sah er keine Notwendigkeit für einen Wandel im Wohnen und damit kaum einen Grund für ein Zusammenlegen verschiedener Räume. Konsequenz aus dieser Haltung war, dass er in seinem Stuttgarter Grundriss separate Wohn- und Schlafzimmer anlegte. Doch mehr als ein Vergleich der Pläne machen die Fotografien der ausgestatteten Räume von Le Corbusier und Frank die Unterschiede der Positionen deutlich.

Im Schlafzimmer Franks (Abb. 5.6.1)[672] findet sich neben Holzstühlen auch ein Stoffsessel und anstelle einfacher Betten aus vernickelten Rohrbügeln ein üppig dekoriertes mit Kissen, einen in Falten gelegten Volants und Zierquasten. Während im Raum des Schweizers nur das Einzug hält, was unbedingt nötig ist, setzt der Wiener mit den Posamenten auch Besatzartikel ein, die die Aufgabe erfüllen, andere Dinge zu schmücken. Hinzu kommen Teppiche, Vorhänge, Blumen und ein Lampenschirm. Im Wohnzimmer

669 Josef Frank, „Vom neuen Stil (1927)", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1 (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 180.

670 Josef Frank, „Die Großstadtwohnung unserer Zeit (1927)", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1 (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 31.

671 Ebd., S. 32. Eine Verwandlung von Wohn- in Schlafzimmer hielt er nur bei Minimalwohnungen für zulässig.

672 Vgl. dazu das Schlafzimmer von Le Corbusier, abgedruckt in Kapitel 5.2, Abbildung 5.2.3.

(Abb. 5.6.2) führt sich diese Art des Ausstaffierens fort. Dort ist Holzparkett verlegt, auf dem ein Sofa in Velours und ein Flügel stehen – Möbelstücke, die Le Corbusier vollkommen ausspart. Während sein Wohn-Schlafraum mit der Kargheit und Funktionalität an die Welt der Technik erinnert, will Frank dieser in der heimischen Umgebung etwas entgegensetzen:

„Der moderne Mensch, den seine Berufstätigkeit immer stärker anstrengt und abhetzt, braucht eine Wohnung, die viel behaglicher und bequemer ist als die alter Zeiten, weil er sich seine Ruhe in kürzester Zeit konzentrierter schaffen muß. Die Wohnung ist deshalb das absolute Gegenteil zur Arbeitsstätte. Dies bezieht sich nicht nur auf die Bequemlichkeit der Sitz- und Ruheplätze, sondern auch auf alles Sichtbare, da das Auge sich auch erholen will, weshalb alle in Fabriken, Büros usw. vorhandenen Dinge vermieden werden sollen."[673]

Frank macht einen bewussten Unterschied: Das Zuhause hat eine Kompensationsrolle zu erfüllen, die sich in der Ästhetik der Möblierung ausdrücken soll.[674] Auf dem Weißenhof präsentiert er eine Wohnungsausstattung, die seiner Vorstellung von Behaglichkeit entspricht: Stoffe statt Stahl lautet die Devise – mit Kissen, mit Falten, mit Zier. Bei der Behaglichkeit handelt es sich jedoch um einen subjektiven Gefühlszustand, den jeder anders empfindet und der bei verschiedenen Menschen von unterschiedlichen Komponenten abhängig ist. So verwundert es kaum, dass in Ludwig Hilberseimers *Groszstadt Architektur* von 1927 eine konträre Haltung dargelegt wird.

„Die beste Wohnung ist zweifellos die, die alles Notwendige enthält, allen Ansprüchen genügt und zugleich die geringste Arbeit verursacht. Die Behaglichkeit des Wohnens ist nicht so sehr von seiner Größe als von der Zweckmäßigkeit der Räume in der Wohnung abhängig."[675]

Der Architekt, der in Stuttgart gleich neben Le Corbusiers Doppelhaus baute, gesteht zu, dass das Wohnen an ein Wohlbefinden gebunden sei. Doch bei ihm ist dieses an rationelle Parameter geknüpft und nicht an kaum fass- oder gar messbare Kategorien wie Zufriedenheit, Gemütlichkeit oder Geborgenheit. Damit reiht sich Hilberseimer unter die Verfechter eines funktionalen Denkens über das Leben daheim ein.

Dass Frank dem funktionalistischen Konzept nicht folgen würde, war schon bei der Planung zur Siedlung bekannt und doch lud man ihn als Ausstellungsarchitekten ein. Tatsächlich belächelten viele

673 Josef Frank, „Die moderne Einrichtung unseres Wohnzimmers (1927)", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 84 f.

674 1929 äußert er sich dazu nochmals: „Das ästhetische Bedürfnis der Menschen ist sehr stark und bringt immer Abwechslung in das öde Fabriks- und Erwerbsleben. Die Wohnung wird der Werkstätte nicht ähnlicher, wie viele glauben, sondern immer unähnlicher, was ja nicht weiter zu verwundern ist. Der Mensch, der sich hauptsächlich an zwei Stätten aufhält, von denen die eine notwendigerweise unangenehm sein muß, wird doch nicht die zweite dieser ersten anpassen wollen." Josef Frank, „Gespräch über den Werkbund (1929)", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1 (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 207.

675 Ludwig Hilberseimer, *Groszstadtarchitektur* (Stuttgart: Hoffmann, 1927), S. 24.

Avantgardisten Franks Ausstattungen[676]. Auf der bedeutendsten Schau der modernen Baukunst fand sich eine Möblierung, die zwischen den Einrichtungen Le Corbusiers oder Mies van der Rohes wie ein Fremdkörper wirkte. Dies provozierte Diskussionen: nicht nur über die verschiedenen Aufmachungen, sondern auch über die unterschiedlichen Auffassungen des Wohnens. Sie stimmten bei den Protagonisten der Moderne keinesfalls überein. Franks Verständnis entfernte sich nach der Stuttgarter Exposition noch weiter von den zweckmäßigen und wirtschaftlichen Bestimmungen vieler seiner Kollegen:

„[…] das Wohnhaus ist allein für die Menschen da, und zwar zum Leben; das ist ein etwas unbestimmter Begriff, der für verschiedene Menschen Verschiedenes bedeuten kann, und deshalb haben wir auch diese vielen Variationsmöglichkeiten. Dieses ‚leben' kann man, wie dies ja heute so oft geschieht, um zu einer wissenschaftlich zu bestimmenden Wohnform zu kommen, in verschiedene Grundtätigkeiten des Menschen aufteilen; es sind dies essen, schlafen, arbeiten und ausruhen; das moderne Haus, so wird uns oft gesagt, hat all diese Wohnfunktionen zu trennen und dann jede einzelne so gut wie möglich zu erfüllen; aber eben das, was ich ‚leben' nennen möchte, geht weit über die Erfüllung dieser Notwendigkeiten hinaus; es ist mehr, wenn es sie auch umfaßt, mehr um etwas, was wir nicht definieren können, das, was jedem einzelnen Leben erst einen Sinn gibt, ihn davon befreit, diese Funktionen bürokratisch zu erfüllen. Eine Sammlung von Räumen, die für all diese bestimmbaren Wohnfunktionen noch so gut geeignet sind, machen noch lang kein gutes, schönes und angenehmes Haus aus; ein Mensch, der all diese Funktionen gut erfüllen kann, wird deshalb nicht unbedingt glücklich sein, auch wenn er nicht mehr verlangt."[677]

Frank benutzt in diesen Zeilen nicht das Verb „wohnen", sondern spricht stattdessen vom „leben" im Wohnhaus. Mit dieser Wahl gibt er der Tätigkeit an jenem Ort einen existenziellen Stellenwert und lädt es damit gegenüber den anderen Autoren und Architekten in seiner Bedeutung auf. Folgt man dieser Position, so ist das Leben respektive Wohnen vielfältig und trägt einen „Mehr"-Wert gegenüber der reinen Funktionserfüllung in sich, für den Frank jedoch keine Definition anbietet. In dieser Unbestimmtheit stellt es sich deutlich schwieriger dar, das Wohnen zu fassen oder gar den Versuch zu wagen, es auszustellen; anders als etwa bei Adolf Behne und der Umsetzung Le Corbusiers. Frank objektiviert das Wohnen nicht. Gleichwohl hat seine Haltung mit Positionen wie der Behnes und Le Corbusiers etwas gemein: einen normativen Zug, mit dem er jene sogar überbietet. Denn bei Frank soll das Wohnen nicht nur funktionieren, es soll glücken – und glücklich machen!

676 So bezeichnete man seine Einrichtung als „aufreizend konservativ" oder betitelte es gar als „Bordell". Vgl. Maria Welzig, *Josef Frank (1885 - 1967): Das architektonische Werk* (Wien [u.a.]: Böhlau, 1998), S. 138.

677 Auszug aus einem Manuskript für einen Vortrag, den Frank an der New York School for Social Research N.Y. während des Zweiten Weltkriegs gehalten hat. Josef Frank, „How to plan a house", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 2 (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 160.

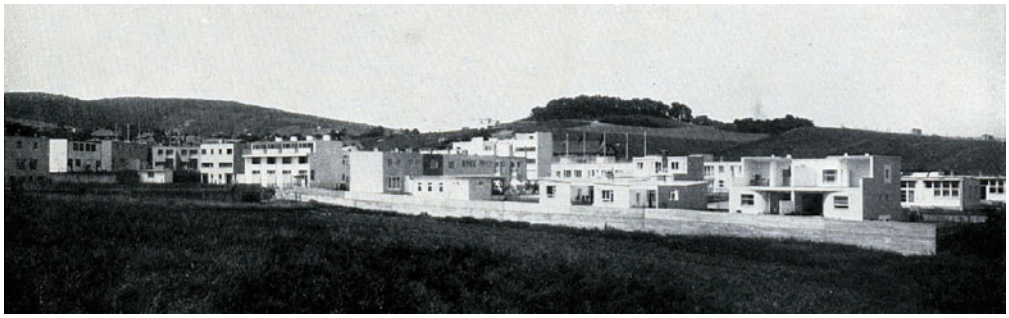


Abb. 5.6.3: Werkbundsiedlung Wien, Gesamtansicht der Südseite, 1932.

Im Sommer 1932 öffnete die *Internationale Werkbundsiedlung Wien* mit 70 ausgestatteten Gebäuden und stellte, historisch bedingt, mit den Expositionsbauten in Prag das Ende einer Reihe modellhafter Siedlungsanlagen der modernen Architektur dar. Nach mehreren Anläufen und Standortbestimmungen wurde letztendlich ein „sehr schönes Gelände“[678] in Wien Lainz festgelegt, das jedoch am südwestlichen Rand der Stadt platziert war. Ausstellungstechnisch brachte diese Lage Vor- wie Nachteile mit sich. Geplant wurde die Exposition durch den Vizepräsidenten des Österreichischen Werkbunds[679] Josef Frank als Alternative zu den Häusern auf dem Weißenhof sowie als Gegenmodell zum innerstädtischen Massenwohnungsbau[680]. Dies machte sich nicht nur im Vorhaben bemerkbar, keine Versuchssiedlung schaffen zu wollen[681], sondern ebenfalls in der Architektenauswahl: Außer Frank waren keine Namen vertreten, die schon in Stuttgart gebaut hatten und auch Karl Ehn oder Hubert Gessner, beschäftigt im Wiener

678 Vgl. dazu: „Die Siedlung liegt in einem sehr schönen Gelände, an der einen Längsseite vor einer Anhöhe, an der anderen Seite an einer Wiese, an der einen Schmalseite geht es allmählich in einen halb dörflichen, halb villenartigen Vorort über und an der anderen Seite schließen bewaldete Anhöhen die Landschaft ab.“ Wilhelm Lotz, „Die Wiener Werkbundsiedlung“, *Die Form* Nr. 7 (1932): S. 202.

679 Der Österreichische Werkbund wurde 1912 gegründet. Als Leitbild stand dabei der deutsche Verband mit seinen Zielsetzungen und seinen Arbeitsweisen. Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätten waren bereits darin engagiert. Bald schon entwickelte sich das Bedürfnis, eine eigene Vereinigung zu gründen mit dem Ziel, die gewerbliche Arbeit durch das Zusammenwirken von Kunst, Handwerk und Industrie zu fördern. Dies sollte jedoch mit der österreichischen Tradition zusammengeführt werden. Vgl. dazu: Astrid Gmeiner und Gottfried Pirhofer, *Der Österreichische Werkbund: Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung* (Salzburg: Residenz Verlag, 1985), S. 9.

680 Das Konzept der Siedlung knüpfte an die Gartenstadt- und Siedlerbewegung an, die nach dem Ersten Weltkrieg in Wien eingesetzt hatte, doch schon ab 1923 ins Stocken geraten war als das städtische Wohnungsbauprogramm seinen Schwerpunkt auf mehrgeschossige Mietshausanlagen verlegte. Bauträger der Ausstellungssiedlung wurde die Wiener Gemeinwirtschaftliche Siedlungs- und Baustoffanstalt Gesiba, deren Präsident Hermann Neubacher zeitgleich Präsident des Österreichischen Werkbunds war. Die Finanzierung erfolgte durch die Heimbauhilfsaktion der Gemeinde. Vgl. Ebd., S. 155.

681 Vgl. Josef Frank, *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932* (Wien: Schroll, o. J.), S. 9.

kommunalen Wohnungsbau, fehlten. Eingeladen wurden neben den 25 österreichischen Architekten aus dem Kreis von Josef Frank, Oskar Strnad, Josef Hoffmann und Adolf Loos, zwei amerikanische, zwei französische, ein holländischer und ein deutscher Baukünstler. Letzterer war Hugo Häring, der dem Funktionalismus seines Lands besonders kritisch gegenüberstand[682] und damit besser in die Auswahl Franks passte als zu der Stuttgarter Gruppe – denn selbst dort hatte er zu Beginn der Planung noch auf der Architektenliste gestanden. „Streng genommen sind die Wiener nicht modern, denn sie machen noch Ornamente", hielt er in einem Artikel zur Ausstellungssiedlung fest. „Sie legen den Wert auf Wohnlichkeit und Intimität und halten sich die Sachlichkeit vom Leibe."[683] Trugen die Häuser mit den Flachdächern Züge moderner Architektur, wie man sie aus Stuttgart kannte (Abb. 5.6.3), zeigte sich besonders in ihren Innenräumen eine alternative Moderne, eine Wiener Variante.

Otto Neurath, Direktor des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums – bekannt für seine bildhafte Pädagogik –, wurde als Verantwortlicher für die Öffentlichkeitsarbeit sowie für die Führungen und Publikationen der Exposition bestimmt. So formulierte er das Ziel der Werkbundschau für das Publikum. Statt wie bei den Auslagen der technischen oder Sozialmuseen, in den Kunst-, Hygiene- oder Wohnungsausstellungen, in denen „doch alles irdisch und doch irgendwie wirklichkeitsfern"[684] sei, sollte auf dem Gelände in Wien Lainz etwas anderes präsentiert werden:

> „Die wirkliche Wohnung ist bisher allzuwenig Gegenstand von Ausstellungen gewesen. […] man kann nicht nur von der wirklichen Wohnung der Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch von der wirklichen Wohnung der Zukunft sinnvoll sprechen. Die wirkliche Wohnung der Zukunft ist etwas anderes als die utopischen Konstruktionen vieler Architekten, die auf die Verwirklichung ihrer Ideale so warten, wie ehedem die sozialen Utopisten auf die Verwirklichung der ihrigen. Die Wiener Internationale Werkbundsiedlung will zeigen, wie man in wachsendem Maße zu glücklichem Leben in wirklichen Wohnungen gelangen wird."[685]

Ob eine Schau und die dort präsentierten Domizile realistisch seien, war für Neurath demzufolge nicht allein von der Anwesenheit von Dingen in einer räumlichen Zusammenstellung abhängig. Den Ausschlag gab für ihn, ob die vorgestellten Architekturen und Einrichtungen Einfluss auf das Leben der Besucher respektive der späteren Bewohner haben würden. Den Status der „wirklichen Wohnung" sprach

682 Vgl. dazu: Andreas Nierhaus, „Eine kritische Moderne – Bauen und Wohnen in Wien um 1930", in *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930*, hg. von Wolfgang Kos (Wien: Czernin, 2010), S. 248.
683 Hugo Häring, „Bemerkungen zur Werkbundausstellung Wien-Lainz 1932", *Die Form* Nr. 7 (1932): S. 204.
684 Otto Neurath, „Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als ‚Ausstellung'", *Die Form* Nr. 7 (1932): S. 216.
685 Ebd., S. 208 f.

er damit den Gebäuden des Weißenhofs ab[686] und distanzierte sich von solchen Expositionsvorhaben, die Wohnen bloß im Sinne von Funktionalität und Wirtschaftlichkeit dachten.

„Diese Ausstellung will nicht zeigen, was für Erfindungen man gemacht hat, wie man technisch den kürzesten Weg innerhalb der Wohnungen schafft, innerhalb der Küche, wie man am besten bei der Küchenarbeit sitzen kann usw., sondern wie man in der nächsten Zeit wohl am glücklichsten in wirklichen Wohnungen leben dürfte. Die optimale technische Lösung deckt sich keineswegs immer mit dem Glücksmaximum."[687]

Wie Frank wollte Neurath, dass man glücklich wohnte – nur dann waren für sie Häuser nutzbringend. Die gezeigten Gebäude sollten hierzu Anregungen für die eigenen Wände des Besuchers geben, die sich fern des Ausstellungsgeländes befanden.

Aber wie sah nun eine „wirkliche Wohnung" für Neurath oder Frank, ganz unabhängig vom Expositionskontext, aus? Aufschlüsse darüber lassen sich im Text *Die Einrichtung des Wohnzimmers* von 1919 finden. Frank kommt darin zu dem Schluss, dass Wohnungen und ihre Ausstattungen wachsen und ein Konglomerat an verschiedenen Dingen in sich sammeln: alte wie neue, Antiquitäten wie Industrieartikel, zu denen die Besitzer eine persönliche Beziehung aufbauen und pflegen. Ein „einheitliches Ganzes" würde sich daraus keinesfalls ergeben, da sich die Zusammenstellung durch „Bewegtheit und Buntheit" auszeichnet: „Das Wohnzimmer ist nie unfertig und nie fertig, es lebt mit den Menschen, die in ihm wohnen."[688] Dieses Wohnen erstreckt sich somit über die Zeit, braucht Zeit, verbraucht Zeit. Folge daraus ist, dass der heimische Raum immer anders aussieht und damit auch von dem des Nachbarn abweicht. Der Architekt vermag, nur ein „Gerippe oder einen Rahmen"[689] zu bieten.

Auf die tatsächliche Ausstattung, die Auswahl und Anordnung der Dinge und somit auf die lebendige Wirkung der Wohnung kann er aber nur wenig Einfluss nehmen. Das obliegt dem Bewohner. So denkt Frank die Figur des Bewohners anders als seine Architektenkollegen: Er sieht in ihm jemanden mit einer eigenen Geschichte und eigenen Geschichten im Wohnen und Einrichten.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es, dass Neurath die Werkbundausstellung in Wien als

686 Ganz ähnlich schätzte man auch in Basel die vorangegangene Bau-Ausstellung in Stuttgart ein. Der Schlussbericht betont, „dass die Siedlung Eglisee gegenüber Stuttgart selber schon viel realer und sachlicher ist." *Woba – Schweizerische Wohnungsausstellung Basel, 16. August - 14. September 1930, Schlußbericht* (Basel: National-Zeitung A.-G., 1930), S. 15.

687 Neurath, „Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als ‚Ausstellung'", S. 214.

688 Josef Frank, „Die Einrichtung des Wohnzimmers (1919)", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1 (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 56. Eine ähnliche Haltung wird in seinem Aufsatz von 1927 deutlich, vgl. dazu: Frank, „Die moderne Einrichtung unseres Wohnzimmers", S. 86 f.

689 Frank, „Die Einrichtung des Wohnzimmers (1919)", S. 56.

Unternehmen kennzeichnete, das es vermochte, die „wirkliche Wohnung“ zu zeigen. Den Häusern und ihren Einrichtungen wurde weder die Zeit zum Wachsen gegeben, noch trugen sie Züge, die von Bewohnern herrührten. Sie waren gänzlich von Architekten ausgestattet worden. Frank begab sich somit in ein Dilemma: Das Expositionsvorhaben stand seiner eigenen Definition entgegen. So musste er Strategien des Ausstellens entwickeln, um den Versuch zu wagen, diesen Konflikt lösbar zu machen.

Selbst wenn der Besucher nur ein einziges Mal und nur für kurze Dauer Franks Gebäude betrat, sollte ihm der Eindruck vermittelt werden, dass sich das Wohnen durch Wechsel auszeichnet. Die Unterschiede in der Zeit darzustellen war kaum möglich. Deswegen verfolgte Frank die Taktik, sich über die Zusammenstellung der Einrichtungsgegenstände zu behelfen. In seinem Wiener Wohnzimmer wurde versucht, alles, was den Eindruck von Einheitlichkeit erwecken konnte, zu umgehen, wie eine Fotografie des Ausstellungskatalogs zeigt (Abb. 5.6.4). Die Bilder hängen auf unterschiedlichen Höhen an den Wänden. Im Raum findet sich ein Gemisch an Materialien. So sind die Hölzer der Schränke, Stühle, Tische und des Parketts verschieden, genauso wie die Muster der Textilen; sei es der Überwurf der Liege, der Bezug des Sessels oder der Teppich. Insgesamt wirkt das Arrangement der Möbelstücke, als ob neu und alt miteinander vermengt wurden. Das hatte „ein zwangloses Ensemble von subtil gelenkter Beiläufigkeit“[690] zu ergeben. Das Wachsen der Wohnung sollte so imitiert werden.

Abb. 5.6.4: Wohnzimmer im Haus Josef Frank in der Werkbundsiedlung Wien, 1932.

690 Adolf Krischanitz und Otto Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung: Dokumentation einer Erneuerung* (Düsseldorf: Beton-Verlag, 1989), S. 38.

Alles in allem passen die Ausstattungsstücke nicht in das „typische" Bild von Modernität. Wollte man in Wien Stahlrohrstühle sehen, musste man sich etwa in die Häuser von Gerrit Rietveld, André Lucat oder Josef Dex begeben. In Franks Kompensationsraum, dem „Gegenteil zur Arbeitsstätte", waren Möbel in solch kühlen Materialien nicht erwünscht. Stattdessen wollte er einen Raum der Behaglichkeit und der Entspannung schaffen. Dazu bedurfte es der unterschiedlichen Stofflichkeiten, Strukturen und Ornamente, denn ihnen schrieb Frank eine beruhigende Wirkung zu.[691] Auch die im Raum befindlichen Dinge hatten dem Verlangen nach Müßiggang und Erholung Ausdruck zu verleihen. Die Liege, mitten im Raum platziert, gibt dafür ein Beispiel. Weniger augenscheinlich ist dagegen das Objekt auf der Kredenz auf der rechten Seite: ein Samowar. Bei Frank ist es nicht die Teetasse, die als bewusst platzierter Gegenstand, neben einer Handlung, eine vertraute und entspannte Stimmung in das Zimmer bringen soll. Es ist der Verweis auf die Teezubereitung selbst. Gegenüber den modernen Küchenausstattungen, wie sie von Margarethe Schütte-Lihotzky bekannt war, die ebenfalls in der Wiener Siedlung baute, wirkt der Samowar antiquiert – aber dafür ließ er sich als gemütlich interpretieren. Und ein Bild mit einer solchen Eigenschaft war es, das Frank in seinem Haus kreieren wollte. Diese Auswahl und Anordnung der Möbelstücke, die sich absichtlich in einer gewissen Unordnung[692] präsentierten, waren Franks Strategie, seinem Begriff vom Wohnen ausstellungstechnisch zu entsprechen.

Ob in Stuttgart oder in Wien: Frank versuchte, den Räumen einen Charakter zuzuweisen, in doppeltem Sinne. Nicht nur wurden die Zimmer in charakteristischer Weise eingerichtet; auch die Persönlichkeit des Bewohners wurde vorstellbar gemacht. Man betrachte etwa den Flügel aus dem Wohnzimmer auf dem Weißenhof. Er erzählt nicht allein etwas von der Nutzung des Raums, sondern ebenso von einem, wenn auch nur zu imaginierenden, Bewohner: Es handelt sich um einen Menschen, der in seiner Freizeit

691 Vgl. dazu: „[…] während alles glatte, schnell übersehbare Industrieerzeugnis auf uns die Hast seiner Herstellung überträgt." Josef Frank, *Architektur als Symbol: Elemente deutschen neuen Bauens* (Wien: Schroll, 1931), S. 150.

692 Vgl. dazu: „Im modernen Wohnraum herrscht Unordnung, das heißt, dort gibt es keine Möbel, die für einen bestimmten Platz gemacht sind, und deren Umstellen die Harmonie stören würde. Man stellt das Möbel (das Wort kommt von mobile, beweglich) dorthin, wo man es gerade braucht." Josef Frank, „Raum und Einrichtung (1934)", in *Josef Frank 1885-1967*, hg. von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1 (Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), S. 97. Interessant ist diesbezüglich, dass auch Wilhelm Lotz in seiner Beobachtung über die Siedlung schreibt: „Es fehlt das uns Deutschen im Blut liegende Systematische und der systematische Versuchscharakter. […] Und daher hat auch die Planung des Ganzen etwas sehr Leichtes, Freies und Ungewolltes. Man hat den Eindruck, als ob sich alles von selbst geordnet und gefügt hätte." Lotz, „Die Wiener Werkbundsiedlung", S. 202.

musiziert und solch ein Instrument bezahlen kann.[693] Der Flügel ist ein Überbleibsel aus der Einrichtung des 19. Jahrhunderts. Dort gehörte er zum großbürgerlichen Interieur und war Teil und Ausdruck der Geselligkeit. Ebenso stand dieses Instrument in der kleinbürgerlichen Salonkultur im Mittelpunkt, wenn auch in kleinerer Form: dem Pianino.[694] Es brachte nicht nur die Musik ins Private und hatte dem zu dienen, was man „schöngeistige Erbauung" nannte; es sollte als Möbelstück darüber hinaus Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer gehobenen Klasse sein. Nach dem Ersten Weltkrieg verlor es allerdings mehr und mehr an Bedeutung.[695] Das Kleinbürgertum konnte dafür immer weniger die Zeit und das Geld aufbringen.

Das Instrument im Wohnhaus Franks hilft, das gezeigte Gebäude zu kennzeichnen: Er präsentierte ein Domizil, das Villencharakter hatte und sich nicht scheute, Elemente des Ausstattens aus vergangenen Zeiten zu übernehmen. Doch ein Klavier in einem ausgestellten Wohnzimmer drückt mehr aus. Zu diesem Gedanken regt ein Text an, den Adolf Loos, ebenfalls ein Architekt der *Internationalen Werkbundausstellung*, schon 1898 verfasste. *Die Interieurs in der Rotunde* ist ein Plädoyer, die Einrichtung seines Domizils nicht anderen zu übergeben, sondern selbst vorzunehmen. So lasse sich am besten in den eigenen Räumen leben. Loos beschreibt dies nicht nur als „wohnen", er spricht vom „auswohnen, erwohnen"[696]. Durch die Beifügungen schafft er Wörter, die es im Grunde nicht gibt, aber die das Verb in seiner Bedeutung intensivieren. Zu was das führen kann, verdeutlicht der folgende Auszug: „Ist doch so ein zimmer wie eine violine. Die kann man einspielen, jenes einwohnen"[697]. Das Präfix veranschaulicht den Gebrauch, die Wiederholung, die Übung sowie die Dauer und verknüpft damit das Wohnen mit der Zeit – ganz so, wie man ein Musikinstrument nicht einfach in die Hand nimmt und beherrscht, sondern über häufiges, langes und geduldiges Proben erst erlernt, im besten Falle meistert und einen eigenen Klang entwickelt.

693 Auch auf der *WUWA* standen in den Häusern Effenberger und Lauterbach solche Instrumente. Der Flügel im letzteren Gebäude verwies jedoch weniger auf den Nutzer als auf seinen Gestalter. Heinrich Lauterbach entwarf ihn für die Pianoforte-Fabrik Eduard Seiler, Liegnitz. Mit dem Bau auf der Breslauer Schau hatte er nicht nur einen Wohnraum geschaffen, sondern damit auch einen passenden Ausstellungsraum für sein Klavier.

694 Bewusst wird an dieser Stelle der Begriff Klavier umgangen, denn er schließt beide Formen des Tasteninstruments ein: den Flügel wie das Pianino. Letzteres wird häufig mit dem Klavier gleichgesetzt, obwohl es nur eine Unterart von ihm ist.

695 In diesen Kontext gehört auch der folgende Artikel: Siegfried Kracauer, „Das Klavier (1926)", in *Schriften*, Bd. 5.1: Aufsätze 1915–1926 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990).

696 Beides: Adolf Loos, „Die Interieurs in der Rotunde (1898)", in *Ins Leere gesprochen: 1897 - 1900*, hg. von Adolf Opel, Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921 (Wien: Prachner, 1987), S. 79.

697 Ebd., S. 78.

Frank kannte die Aufsehen erregenden Artikel und Vorträge, die Loos seit Ende des 19. Jahrhunderts publiziert und gehalten hatte, zu gut. Viele der Schriften von Frank wiesen in ihren Ansichten zur Gestaltung des Wohnraums auffällige Ähnlichkeiten zu solchen auf, die Loos veröffentlicht hatte.[698]

Loos vergleicht ein Zimmer mit einer Violine. Frank stellt in sein Gebäude ein Klavier. Hat dies auch keinen ursächlichen Zusammenhang, lässt sich aufgrund der gedanklichen Verbundenheit beider doch die folgende Annahme aufstellen: Der Flügel in Franks Ausstellungshaus ist kein Objekt, das zufällig im Stuttgarter Wohnzimmer steht. Sicherlich kann er kaum Loos' Forderung entsprechen, die Ausstattung des Hauses nicht dem Architekten zu überlassen. Aber dessen ungeachtet will diese Hinzufügung eines Instruments möglicherweise die Vorstellung des Wohnraums durch ein neues Element erweitern: Es ist der Versuch, ein Konzept des Wohnens zu veranschaulichen, das von Zeit bestimmt ist.

Darüber hinaus gelangt mit dem Flügel etwas in das Domizil, das deutlich über das rein Praktische hinausgeht. Wenn schon ein Tasteninstrument, dann hätte doch ein Pianino genügt, ließe sich anmerken. In Le Corbusiers Wohn-Schlafzimmer ist auf jeden Fall kein Platz für einen Flügel. Aber es handelt sich nicht nur um eine Frage des Raums. Der Flügel fehlt bei Le Corbusier vermutlich, weil er noch mit den Interieurs des vorhergegangenen Jahrhunderts verhaftet und für die reine Erfüllung der „Wohnfunktionen" nicht erforderlich ist.

„Die Auswahl der notwendigen Gegenstände ist nicht Sache des Architekten, sondern des Bewohners, der, um sich eine behagliche Wohnung zu schaffen, nichts verwenden wird, wozu er nicht eine persönliche Beziehung hat"[699], führt Frank in seinem Beitrag zur Stuttgarter Ausstellungspublikation *Innenräume* aus. Das heißt im Umkehrschluss, dass Gegenstände, zu denen der Mensch eine besondere Verbindung pflegt, ob notwendig, praktisch, Platz sparend oder nicht, eine Berechtigung haben, im Wohnraum zu sein. Auch dafür steht der Flügel in seiner ganzen Größe.[700] Oskar Strnad, selbst Architekt der Wiener Exposition, formulierte es 1932, so: „Wir wollen nicht praktisch wohnen, wir wollen mit Freude wohnen,

698 Vgl. Welzig, *Josef Frank*, S. 40–42.

699 Josef Frank, „Die moderne Einrichtung des Wohnhauses", in *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, hg. von Werner Graeff (Stuttgart: Wedekind, 1928), S. 127.

700 In Franks Wiener Wohnzimmer war nicht genug Raum für einen Flügel. Hier baute er deutlich kleiner. Tatsächlich wurde das in einem Artikel mit dem Titel *Siedlungsbauten für Zwerge* moniert und gefragt: „Was geschieht mit dem Klavier?". Vgl. dazu: Krischanitz und Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung*, S. 43.

wir sollen mit den Dingen in der Wohnung verbunden sein."[701]

Mit Freunde wohnen, in einer Wohnung glücklich sein – das waren die Ziele dieser Architekten der Wiener Moderne und auch das, was sie auf der Werkbundschau in ihren Häusern zu veranschaulichen versuchten. Schon das Ausstellen der „wirklichen Wohnung" stellte eine Schwierigkeit dar. Nun sollte eine solche dazu noch glücklich machen, zumindest in den Vorstellungen des Wohnens von Frank, Neurath oder Strnad. Mit einer solchen Forderung wurde es auch zur Aufgabe der Werkbundsiedlung, das Glücklichsein auszustellen und damit wuchs das Problem der Darstellbarkeit ins Unermessliche: Dieses Gefühl lässt sich nicht in Architekturen oder Dingen materialisieren. Und als Ausstellungsbesucher jemanden zu fragen, ob sich in den Häusern „mit Freude" wohnen lasse, war kaum möglich: Denn hier lebte ja noch keiner.

Die Ausstellung von 1932 war eine Möglichkeit, endlich in Wien das Neue Bauen einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren, wie es Stuttgart, Breslau oder Basel vorgemacht hatten. Mittels einer Siedlung wurde eine weitere Position zu moderner Architektur formuliert und in den eingerichteten Häusern vor Augen gestellt. Das Wohnen, vor allem der Definition Franks entsprechend, darin zu präsentieren, erwies sich jedoch als unmöglich. 1934, zwei Jahre nach der Bau-Ausstellung, hielt er ernüchtert fest:

„Ein moderner Wohnraum ist kein Kunstwerk, er wirkt weder auffallend noch effektvoll noch aufregend. Er ist behaglich, ohne, daß man sagen kann warum, und je weniger man den Grund dafür angeben kann, desto besser ist es. Ausstellungsräume sind immer halbe Theaterdekorationen. Sie können nie den Eindruck von bewohnten Räumen geben und müssen auffallen, um den Blick des vorbeigehenden Beschauers zu fangen. Photographien sind irreführend, da der Raum hier von einem bestimmten Punkt gesehen wird, während sich das Auge ständig bewegt. Durch diese Ausstellungsräume und Photographien ist das Publikum auf Irrwege gekommen, indem es hier seine Anregung sucht."[702]

Doch Frank hatte selbst seinen zeigenden Finger auf diese „Irrwege" gerichtet. Er hatte nicht nur an solchen Expositionen teilgenommen, er hatte sie auch ausgerichtet und war dadurch mitverantwortlich für die fortlaufende Bilderproduktion von vorgestellten Wohnräumen. Das größte Dilemma an der Wiener Werkbundausstellung und ihrem Unvermögen, das Wohnen auszustellen, war, dass sich Frank selbst in diese Bredouille manövriert hatte.

---

701 Oskar Strnad, „Mit Freude wohnen (1932)", in *Neues Wohnen: Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938*, hg. von Leopold Netopil (Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1980), S. 98.
Aus dem Jahr 1929 findet sich ein Text, in dem sogar Le Cobusier das Wohnen mit der Freude verknüpft: „Wohnen: ich komme nach Hause, esse, schlafe, gut! Aber ich denke auch. Ich möchte etwas, das nur dazu dient, mir zu gefallen oder mich zu begeistern. Denn ich esse und schlafe ja nicht immerzu; […] Ich will Freude haben." Le Corbusier zitiert in Welzig, *Josef Frank*, S. 143.

702 Frank, „Raum und Einrichtung (1934)", S. 97.

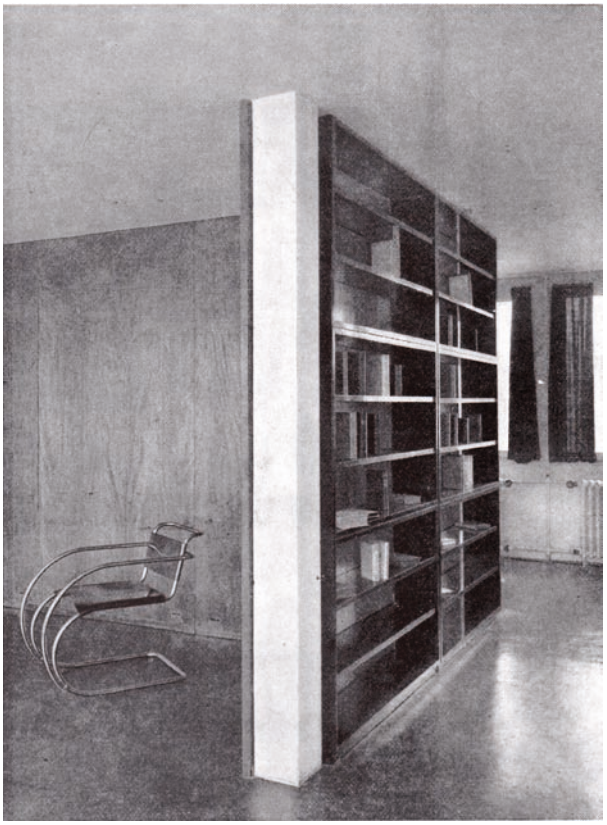


Abb. 5.7.1: Wohnung im Mietshaus von Ludwig Mies van der Rohde, 1927.

Abb. 5.7.2: Lobby im Wohnheim von Hans Scharoun, 1929.

5.7 Sitzgelegenheiten für das Neue Wohnen

Die Stühle aus Stahl in den (Bau-)Ausstellungen der Moderne. Eine Detailbetrachtung

Auf den Fotografien zweier Bau-Ausstellungen (Abb. 5.7.1 und 5.7.2) wird der gleiche Stuhl in Szene gesetzt: Es ist der Freischwinger MR20 von Ludwig Mies van der Rohe, der sowohl in seiner von ihm eingerichteten Wohnung des Stuttgarter Miethausblocks stand als auch in der Lobby des Breslauer Wohnheims von Hans Scharoun. In dem einen Bild wird er singulär gezeigt und präsentiert sich und seine besondere Formensprache in einer leeren Ecke des Raums. In dem anderen tritt der Stuhl in Masse auf und stellt sich somit auf der Ausstellungsfläche als Serienprodukt dar. Dieses Möbelstück, ob im Rahmen des privaten Wohnraums oder als Ausstattung des Kollektivbereichs, sollte in seiner Funktionalität und Ästhetik in jede Umgebung passen. Doch egal in welchen Raum der MR20 zu integrieren war: In jedem Fall galt es, ihm einen besonderen Platz zuzuweisen. Denn er besaß, wie so viele andere moderne Stühle aus Stahl, nicht zuletzt einen repräsentativen Charakter. Diesen haben solche Sitzgelegenheiten bis heute kaum verloren; ja ganz im Gegenteil: Er hat sich mit zunehmender Distanz zum Zeitpunkt des Entwurfs sogar weiter intensiviert.

Die Bau-Ausstellungen der Moderne waren der geeignete Rahmen zur Präsentation dieser Stühle. Mit dem Interesse, das die Schauorte auf sich zogen, war sichergestellt, dass auch ihnen Aufmerksamkeit gezollt wurde. In Stuttgart stellte man gleich in mehreren Gebäuden jene neue Art von Sitzmöbel vor; etwa im Haus von Mart Stam. Er hatte 1926 als erster das Prinzip des Stuhls ohne Hinterbeine mit Hilfe von Gasrohren und Fittings entwickelt und damit andere Gestalter zu ähnlichen Entwürfen inspiriert.[703] Nun präsentierte er auf dem Weißenhof seine Erfindung des Kragstuhls einer breiten Öffentlichkeit. Auch im Bau von Walter Gropius wurden diverse Möbel aus Stahl von Marcel Breuer gezeigt, der seit 1925 mit dem Material arbeitete. Und ebenfalls in den Wohnungen, die Lilly Reich oder Ludwig Mies van der Rohe im Mietsbock einrichteten, waren Stahlrohrstühle präsent. Letzterer nahm die Ausstellung zum Anlass für eigene Anfertigungen, um sein Expositionsgebäude auszustatten. Nur dieses lieferte das passende Setting zur erstmaligen Vorführung des entstandenen Produkts. In der Publikation *Innenräume*

703 Vgl. Werner Möller, „Ein Stuhl macht Geschichte 1926-1928“, in *Ein Stuhl macht Geschichte*, hg. von Werner Möller und Máčel Otakar (München: Prestel, 1992), S. 9 f.

wird die Fotografie mit dem Freischwinger mit der folgenden Zeile untertitelt: „Aus einer Wohnung mit verstellbaren Wänden von Mies van der Rohe, Berlin."[704] Aufgrund der Entscheidung, die Sitzgelegenheit vor einen solchen Raumteiler zu stellen, unterstützen sich in der Ablichtung beide Einrichtungselemente gegenseitig darin, ihre flexible Eigenschaft mitzuteilen. Das industriell erzeugte Produkt Stahl macht diese Flexibilität erst möglich: Für die Trennwände, da sie durch den Stahlskelettbau keine tragende Funktion erfüllen müssen und damit aus Sperrholz und Pappe bestehen können; für den Stuhl, da seine kaltgebogenen Stahlrohre große statische Belastung auszuhalten vermögen und dabei selbst geringes Gewicht haben. Die Sitzgelegenheit lässt sich verrücken, was dem Anspruch entgegenkommt, sie universell einzusetzen.[705] Beweglich ist sie zudem in sich. Durch die gebogene, hinterbeinlose Konstruktion beginnt sie leicht zu schwingen, wenn jemand Platz nimmt. Zur Fertigung braucht es verhältnismäßig wenig Material, denn selbst die Sitz- und Rückenbespannungen sind nur minimal ausgeprägt. Dem Stuhl mangelt es außerdem an jeglichem Ornament und Verweisen auf historische Stile. Er erinnert vielmehr an industriell gefertigte Produkte wie das Fahrrad. All diese Eigenschaften wurden wieder und wieder von der Avantgarde propagiert und so fehlten auf kaum einer Bau-Ausstellung zur modernen Architektur solche Stahlrohrstühle. Sie hatten die Sitzgelegenheiten für das Neue Wohnen zu verkörpern.

In *Innenräume* verfasste Marcel Breuer ein Plädoyer für Metallmöbel. Mit dem Stahlrohrstuhl sei „eine leichte, vollkommen in sich federnde sitzgelegenheit" geschaffen worden, „welche die bequemlichkeit des gepolsterten sitzmöbels hat, mit dem unterschied, daß sie mehrfach leichter, handlicher und hygienischer, also mehrfach praktischer im gebrauch ist."[706] Ein solches Einrichtungselement kam also ganz

704 Werner Graeff, Hrsg., *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart* (Stuttgart: Wedekind, 1928), S. 66.

705 Etwa Bodo und Heinz Rasch formulierten 1928 folgende Maxime: „Einen Sitz für hundert Bedürfnisse, statt hundert Sitze für hundert Bedürfnisse." Zitiert in Reinhold Happel, „Einfachheit als Träger einer neuen Schönheit – Technik, Industrie und Mies van der Rohes Minimalisierungsprinzip", in *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*, hg. von Helmut Reuter und Birgit Schulte (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), S. 88.

706 Marcel Breuer, „Metallmöbel", in *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, hg. von Werner Graeff (Stuttgart: Wedekind, 1928), S. 134.

den damals aktuellen Forderungen der Einsparungs-, Rationalitäts- und Hygienediskurse entgegen.[707] Von verschiedenen Architekten und Gestaltern wurde somit ein Möbelstück in diversen Varianten erschaffen, das nicht nur leicht war, sondern auch leicht ausschaute. Und es trug bei zum „unverstellten Wohnraum", den besonders der Architekt der Breslauer Bau-Ausstellung Heinrich Lauterbach im Sinn hatte: „Der Hauptgrund für die einsetzende Bevorzugung der Stahlmöbel: sie haben kein Volumen, füllen und beengen den Raum nicht; man sieht durch diese räumlichen Liniengebilde hindurch. Sie sind kühl und ‚abstrakt'."[708] Das „Prinzip der Materialökonomie und der konstruktiven Einfachheit"[709] ließ sich an der Ästhetik des Stuhls ablesen, er stellte es sozusagen aus – nicht aber ohne sich dabei dem Vorwurf auszusetzen, bei all der Reduktion etwas einzubüßen: den Charakter an Wohnlichkeit. Das gestand selbst Breuer ein:

„als ich vor zwei jahren meinen ersten stahlklubsessel fertig sah, dachte ich, daß dieses stück unter meinen sämtlichen arbeiten mir am meisten kritik einbringen würde.
Es ist in seiner äußeren erscheinung sowie im materialausdruck am extremsten; es ist am wenigsten künstlerisch, am meisten logisch, am wenigsten ‚wohnlich', am meisten maschinenmäßig."[710]

Selbst wenn Breuer in dem Text versicherte, dass heftige Kritik als Reaktion auf seinen Entwurf ausblieb, provozierte diese Beschreibung der Sitzgelegenheit zumindest Ablehnung seitens Josef Franks. Tatsächlich stattete er keines seiner Ausstellungshäuser mit einem Stahlrohrstuhl aus. Denn für ihn war dieser mehr als nur ein Möbelstück. Er bedeutete ihm ein Zeichen der Armut. „Stahl ist kein Material, sondern eine Weltanschauung"[711], heißt es in seinem Buch *Architektur als Symbol*. Mit Verweis auf das Ereignis des Ersten Weltkriegs verweigerte Frank alles, was sich der Ästhetik der Maschine bediente. Damit lehnte er die deutsche Baukunst und Möbelproduktion größtenteils ab, in denen er einen doktrinären Funktionalismus sah.[712] Vor diesem Hintergrund erklären sich die folgenden Zeilen: „[…] der neue Deutsche fühlt die moralische Verpflichtung, schlecht zu sitzen, und will nicht wissen, daß es auch anders

707 Dem entsprach auch die folgende Notiz zur Zerlegbarkeit seiner Stühle: „über 50 stück klubsessel sind in ein m³ verpackbar: wirtschaftlichkeit des transports" Ebd. Dieser Hinweis auf die Verfrachtung schließt ganz an die damalige Bewerbung der Thonet-Stühle Nr. 14 an: in ein Kubikmeter Fassungsvermögen passten, in ihre Einzelstücke zerlegt, 36 Exemplare. Tatsächlich kann man hinter der Argumentation Breuers eine Werbestrategie vermuten, war er doch selbst Teilhaber des Berliner Unternehmens „Standard Möbel", das die Klubsessel vertrieb. Vgl. Möller, „Ein Stuhl macht Geschichte 1926-1928", S. 31.
708 Heinrich Lauterbach, „Der unverstellte Wohnraum", *Innendekoration* Nr. 11 (1929): S. 419.
709 Happel, „Einfachheit als Träger einer neuen Schönheit", S. 88.
710 Breuer, „Metallmöbel", S. 133.
711 Frank, *Architektur als Symbol*, 1931, S. 132.
712 Vgl. Welzig, *Josef Frank*, S. 141.

geht. Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Holzmöbel."[713] Dass Frank in seinen Häusern Sessel aus Stahlrohr mit Absicht nicht zeigte, sondern vor allem mit Holz arbeitete, bedeutete damit eine deutliche Aussage.

In den verschiedenen Positionen zu diesem Sitzmöbel manifestieren sich, am Beispiel eines Einrichtungsgegenstands, die divergenten Haltungen zum Wohnen. In Franks Vorstellung war kein Wandel des Wohnens erforderlich und so verwundert es kaum, dass er ebenso wenig die Notwendigkeit zu einer Veränderung im Sitzen sah. Ein anderer Standpunkt geht aus den *Blauen Büchern* des Kunsthistorikers und Publizisten Walter Müller-Wulckow hervor[714]. Dort heißt es im Band von 1929: „Der heutige Mensch denkt und schreibt, spricht und tanzt, geht und sitzt anders als der von gestern."[715] Demzufolge brauche es eine neue Sitzgelegenheit, wie er drei Jahre später in seiner Veröffentlichung *Die deutsche Wohnung der Gegenwart* deutlich machte:

„Der Klubsessel hat sich gleichzeitig mit der Autokarosserie entwickelt, und der Stahlrohrstuhl ist ein Zeitgenosse des Flugzeugs. An der Art des Sitzens läßt sich am besten die für eine Zeit charakteristische, ihrem Wunschbild entsprechende Körperhaltung ablesen. Übertrug sich einst sogar der Reitsitz oder später die imponierende Geste des Herrschers auf die Gewohnheit des Alltags, so beeinflußt heute die lässig-gespannte Haltung des Autofahrers, in tiefem Sitz zurückgelehnt und die Beine weit vorgestreckt, unwillkürlich unsere Phantasie. Der Stahlrohrsessel ist mit seinem eleganten Linienschwung die beste Folie für den sport- und gymnastikgestählten Körper. Er läßt die Konturen unbeeinträchtigt zur Geltung gelangen und fördert sowohl Lockerung wie Disziplinierung der Haltung. Somit trägt die selbstsichere Art zu sitzen bei, zur Schönheitskontrolle und folglich letzten Endes – ebenso wie die knappe Sportkleidung und der kurze Rock – zur Verbesserung des Körpers."[716]

Für Müller-Wulckow ist das Sitzen eine Körpertechnik im Sinne Marcel Mauss' [717]. Wie dies geschieht, also die Weise, wie der Mensch sich hier seines Körpers bedient, dazu muss er erst erzogen werden. Zum idealen Gebrauch – eine Vorstellung, die von Kulturkreis zu Kulturkreis variiert und die sich sogar

713 Frank, *Architektur als Symbol*, 1931, S. 133. Vgl. dazu: „Frank wandelte mit den Worten die ersten Zeilen des ‚Vaterlandliedes' ab, das, während der Napoleonkriege als Kampfaufruf entstand, zum Symbol des militanten deutschen Nationalismus geworden war. Besonders in der Zeit des Ersten Weltkriegs (wie auch später, während des Nationalsozialismus) gelangte es zu großer Popularität. Seine ersten Zeilen lauten: Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte. Das Eisen steht dabei für die deutsche Rüstungsproduktion." Welzig, *Josef Frank*, S. 141.

714 Die vier Bände stellten eine der umfangreichsten Fotosammlungen zur modernen Architektur ihrer Gegenwart dar. Ziel war es, ein Laienpublikum an die Thematik heranzuführen.

715 Walter Müller-Wulckow, „Wohnbauten und Siedlungen", in *Architektur 1900-1929 in Deutschland: Reprint 1999 der vier Blauen Bücher*, hg. von Hans-Curt Köster, Reprint von 1929 (Königstein im Taunus: Langewiesche, 1999), S. 5.

716 Walter Müller-Wulckow, „Die deutsche Wohnung der Gegenwart", in *Architektur 1900-1929 in Deutschland: Reprint 1999 der vier Blauen Bücher*, hg. von Hans-Curt Köster, Reprint von 1932 (Königstein im Taunus: Langewiesche, 1999), S. 11.

717 Vgl. Marcel Mauss, „Die Techniken des Körpers", in *Soziologie und Anthropologie*, hg. von Marcel Mauss, Bd. 2 (Frankfurt am Main: Ullstein, 1989), S. 199–220.

innerhalb desselben Kulturkreises mit der Zeit verändert – leiten gemäß Mauss Vorbilder an. So formuliert es auch die Passage von Müller-Wulckow. Eine Besonderheit steckt dabei darin, dass nicht nur ein Menschentypus, einst der Herrscher, dann der Autofahrer, als Referenzobjekt dient. Sogar ein Möbelstück wird zu etwas, an dem es sich zu orientieren gilt. Dabei ist es nicht bloß die Ästhetik des Stahlrohrsessels, an der man sich etwas abschauen soll: Der Stuhl selbst greift in die Erziehungsleistung zum Sitzen ein. Durch seine eigene Form bestimmt er darüber, wie man in ihm Platz nimmt. Der Körper wird in Pose gesetzt und in Position gebracht. Damit soll sich das Sitzen verbessern. Und darüber hinaus passt sich gemäß Müller-Wulckow gleich der ganze Körper des Menschen der neuen Art, ihn zu gebrauchen, an und erfährt eine Optimierung.

Im Katalog *Innenräume* findet sich eine Fotografie, die wirkt, als sei sie eine bildliche Vorlage für Müller-Wulckows Ausführungen (Abb. 5.7.3). Zu sehen ist der Stahlclubsessel B3 von Breuer. Der Jungmeister am Bauhaus in Dessau entwarf das Modell sowie eine Reihe anderer Stahlrohrmöbel in Kooperation mit den Junkers-Flugzeugwerken. Zwischen all den anderen Aufnahmen aus der Publikation sticht diese besonders hervor. Sie ist eine der wenigen, auf der eine Person abgelichtet wurde. Eine Frau hat auf dem Sessel Platz genommen. Nur mit ihrer Hilfe kann das „neue Sitzen" als Körpertechnik visualisiert werden. Die Dame nimmt nicht die aufrechte, steife Haltung ein, wie sie etwa in den oftmals pompösen, aber unbequemen Möbeln des Salons des 19. und frühen 20. Jahrhunderts üblich war.[718] Diese Aufnahme möchte veranschaulichen: Hier kann man entspannter sitzen und sich zurücklehnen. Das ist der Frau an ihrem Körper förmlich abzulesen – so will es zumindest das Foto in seinem einzelnen Auftreten suggerieren. Die Darstellung einer Bilderfolge würde allerdings diesen Eindruck ins Wanken bringen: Bei jeder anderen Person sähe die Position ganz ähnlich aus; es handelt sich um einen vom Stuhl selbst produzierten Effekt. Durch die nach hinten geneigte Sitzfläche zwingt sie dem Menschen diese Haltung regelrecht auf und lässt kaum eine andere zu. Der Sessel formt zum „neuen Sitzen" und bringt damit eine Körperstellung in Anlehnung an die des Autofahrers hervor, die der Vorstellung von Modernität entspricht. Diesem Bild kommt die Dame auch mit ihrem strengen Bubikopf und dem nur knielangen Rock entgegen.

718 Vgl. Wolf Tegethoff, „Der Pavillonsessel – Die Ausstattung des deutschen Pavillons in Barcelona 1929 und ihre Bedeutung", in *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*, hg. von Helmut Reuter und Birgit Schulte (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), S. 171.

Abb. 5.7.3: Klubsessel aus Stahl von Marcel Breuer.

Die Aufnahme des Freischwingers MR20 in der Publikation *Innenräume* unterscheidet sich von dieser Fotografie deutlich. Dort, wo er abgelichtet wurde, ist er in einem Raumarrangement ohne eine Person zu sehen. Das kommt der Ausstellungssituation deutlich näher, in der die Ästhetik der Gesamtmöblierung und weniger das tägliche Funktionieren präsentiert werden konnte. Und ohnehin wäre es einem einzelnen Standbild in der Veröffentlichung nicht gelungen, den besonderen Charakter dieses Stuhls abzulichten: sein Nachfedern, wenn jemand auf ihm Platz nimmt. Tatsächlich war der MR20 zum damaligen Zeitpunkt für den dauerhaften Gebrauch noch nicht voll entwickelt. Zur Ausstellungseröffnung fehlten die Metallmöbel und selbst als sie endlich fertig gestellt waren und sich in den Expositionsräumen platzieren ließen, musste man von individuellen Handarbeiten und nicht von Produkten in Serienreife sprechen.[719] Die industrielle Fertigung und die technische Perfektion, die die Stühle durch ihre Ästhetik suggerieren wollten, konnten sie nicht einlösen. Dies geht etwa aus einem Dokument hervor, das aus einem anderen Ausstellungskontext stammt: einem Brief von Willy Rosenbaum an Mies van der Rohe vom 30. Dezember 1927, in welchem sehr deutlich die noch mangelhafte Ausführung der Möbel zum Ausdruck kommt.

719 Vgl. Bernd Dicke, „Typ und Prototyp – Der Freischwinger für Stuttgart 1927", in *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*, hg. von Helmut Reuter und Birgit Schulte (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), S. 114 ff.

Im September desselben Jahres hatte die Berliner Schau *Die Mode der Dame* in der Funkhalle am Kaiserdamm eröffnet. Dort war von Mies van der Rohe und Lilly Reich das Café *Samt und Seide* kreiert worden, als Umsetzung eines Auftrags der deutschen Seidenindustrie. In der Ausstellungshalle hatten sie einen Raum geschaffen, der allein durch Draperien aus seidenen und samtenen Stoffen gegliedert wurde – den Materialien, die ausgestellt und beworben werden sollten.[720] Sie hingen in unterschiedlichen Höhen an geraden und gebogenen Stahlrohren. Durch die Stoffbahnen ergaben sich verschiedene Zonen. In diese hatten Mies van der Rohe und Reich Exemplare des MR20 und des MR10, also des Pendants ohne Armlehnen, sowie die dazu passenden Hocker und Tische platziert (Abb. 5.7.4). Im Unterschied zu den Stühlen in Stuttgart sind jene auf der Berliner Ausstellung benutzt worden. Aus dem Brief des Werbeleiters des Verbands der deutschen Samt- und Plüschfabrikanten, Willy Rosenbaum, vom Dezember geht allerdings eine Klage hervor. Zwar gesteht er ein, dass „die neuen Möbel durch ihre Propagandawirkung nicht unwesentlich zum Erfolg der Ausstellung beigetragen" hätten, aber er betont ebenso, dass sich diese keinesfalls als „handelsfähige Erzeugnisse" beschreiben ließen, sondern als eine „Versuchherstellung […], die im Gebrauch noch Mängel aufweist"[721]. Eine Verwertung der Stühle war nicht möglich und damit die Etatüberschreitung, die sich bei der Konzeption von Mies van der Rohe ergeben hatte, für Rosenbaum nicht einzuholen.

Der Architekt überarbeitete die Modelle und zwei Jahre später waren sie in vielfacher Ausführung in Hans Scharouns repräsentativer Lobby im Wohnheim zu sehen – und auch nur so machte ihre Präsentation Sinn. Denn der MR20, der nun keine Innovation mehr darstellte, brauchte nicht mehr anhand einzelner Exemplare vorgestellt zu werden. 1929 musste man nicht nach Breslau, sondern nach Barcelona reisen, um ein neues Sitzmodell Mies van der Rohes zu sehen. Im von ihm errichteten Pavillon des Deutschen Reichs auf der Weltausstellung stand eine Sitzgelegenheit, die in der Design-Geschichte unter dem Titel „Barcelona-Sessel" bekannt werden sollte. Den Entwurf entwickelte Mies van der Rohe explizit für das Expositionsgebäude. Er stellte bei weitem kein so flexibles Gebilde dar wie der MR20, der

720 Vgl. Christiane Lange, „Die deutsche Seidenindustrie als Auftraggeber der Moderne", in *Mies van der Rohe im Diskurs: Innovationen - Haltungen - Werke. Aktuelle Positionen*, hg. von Kerstin Plüm (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013), S. 125.

721 Willy Rosenbaum zitiert in Dicke, „Typ und Prototyp", S. 118 ff. Dort findet sich auch die Entgegnung Mies van der Rohes auf den Vorwurf.

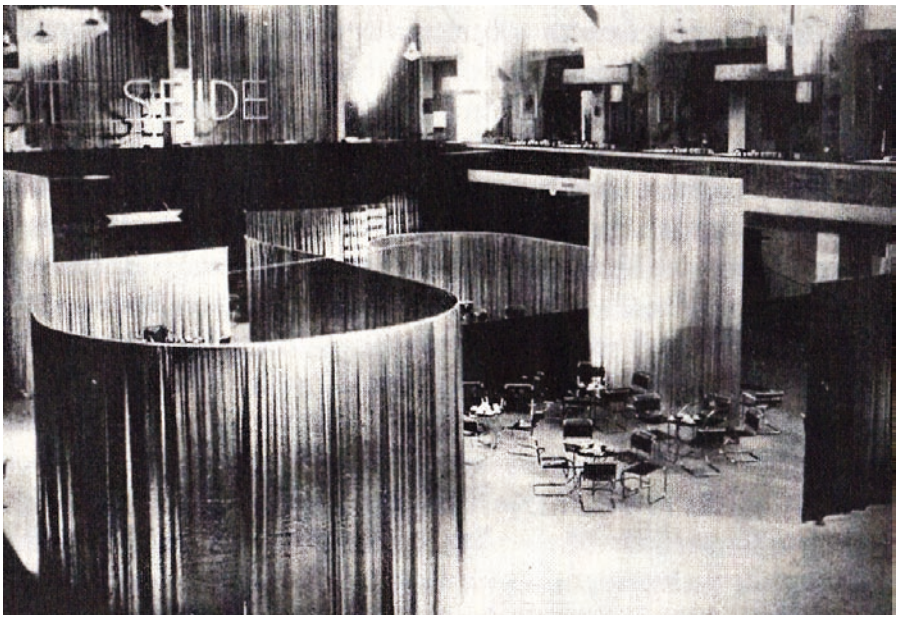


Abb. 5.7.4: Café *Samt und Seide* von Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich auf der Ausstellung *Die Mode der Dame*, Berlin, 1927.

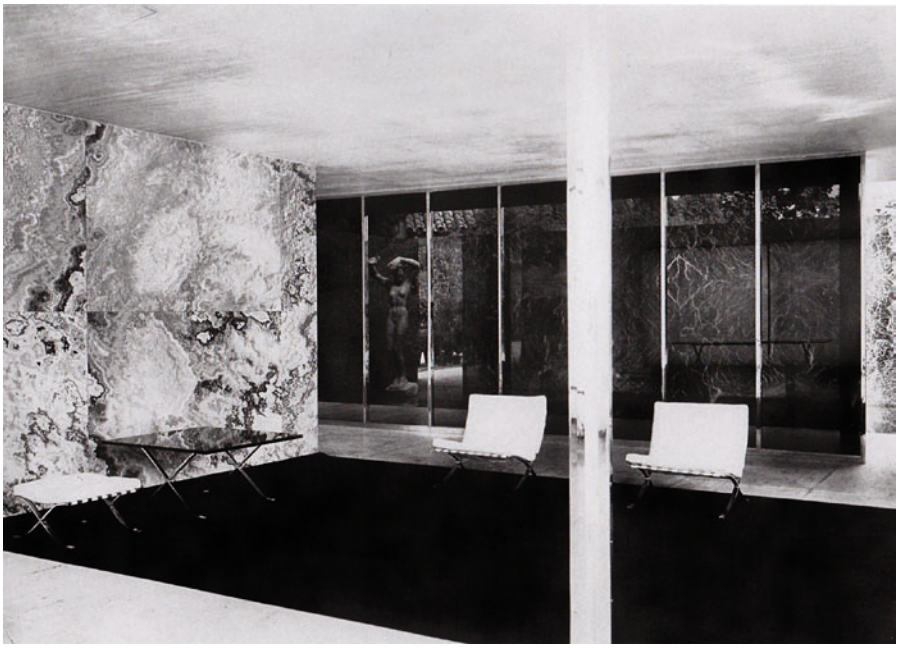


Abb. 5.7.5: Sitzgelegenheiten im Barcelona-Pavillon, 1929.

trotz seiner immer wieder betonten Universalität für diesen Rahmen ungeeignet schien. Grund dafür war nicht nur der mangelnde Neuerungswert. Im Kontext der internationalen Schau, in der die verschiedenen Nationen ihre Leistungsfähigkeit und ihr Können darstellen wollten, hatte der Sessel noch stärker einem Repräsentationscharakter zu entsprechen als etwa der Freischwinger auf den Bau-Ausstellungen. Diese andere Form von Expositionstyp verlangte offenbar andere Expositionsstühle. Hier galt es förmlich zu glänzen. Der Barcelona-Sessel kam dieser Forderung nach. Mit seiner ledernen Polsterauflage und seinen überkreuz führenden, kufenförmigen Beinen aus Flachstahl strahlte er Eleganz aus. Anders als beim MR20 schöpfte Mies van der Rohe seine Inspiration für den Barcelona-Sessel nicht allein aus der zeitgenössischen industriellen Welt. Vielmehr bediente er sich kunsthistorischer Konnotationen, etwa mit den Faltstühlen und den Fußbänken ägyptischer und römischer Herrscher. Das entsprach ganz dem prominenten Gast, der den Pavillon zur Eröffnung besuchte: dem spanischen König Alfonso XII.

Mies van der Rohe beschrieb den Sessel selbst als „monumentalen Gegenstand“[722] und unterstrich damit, was schon die Konstruktion in ihrer kubischen Dimensionen ausdrückte: dass sie an einen konkreten Ort gehöre. Das ist tatsächlich wörtlich zu nehmen, denn „zum Transport der Sessel und Tische [sind] in der Regel zwei Personen vonnöten; ein einfaches Verrücken oder Verschieben ist zwar möglich, mit Rücksicht auf die vergleichsweise scharfkantigen Kufen aber mit Vorsicht zu bewerkstelligen“[723]. Das verhinderte, dass der Expositionsbesucher selbst Hand anlegen konnte. Eine Anekdote behauptet gar, dass die Füße der Sessel am Boden festgeschraubt waren und damit die „relative Unbeweglichkeit“[724], die aus den Ausmaßen der Möbel resultierte, in eine absolute überführt worden sei. Doch unabhängig vom Wahrheitsgehalt dieser Erzählung ist offensichtlich, dass eine Mobilität wie die des MR20 nicht gewollt und die Positionierung der Möbel im Ausstellungsraum genauestens bedacht war. Wie Abbildung 5.7.5 zeigt, stand etwa eine Gruppe von Sesseln, Hockern und Tischen im rechten Winkel zur Onyxwand und legte somit eine Ruhezone im fließenden Raum fest.[725] Dies sollte einen Ort der Entspannung darstellen. Jedes Möbelstück erhielt dabei seinen ihm fest zugewiesenen Platz, der diesem auch ausreichenden

722 Vgl. Tegethoff, „Der Pavillonsessel“, S. 146.
723 Ebd.
724 Ebd. Ob die Anekdote der Tatsache entspricht, kann bezweifelt werden. Auch vom Haus Tugendhat wurde behauptet, dass dort die Stühle am Boden festgeschraubt waren.
725 Vgl. Ebd., S. 148. Auf den Ausarbeitungen von Tegethoff beruhen auch die folgenden Ausführungen zur Ausstattung des Ausstellungspavillons.

Freiraum bot, um gesehen zu werden. Die Folge war allerdings, dass relativ große Lücken zwischen den einzelnen Möbelstücken entstanden. Diese Entfernung sowie die parallele Ausrichtung der Sessel und Hocker machen ersichtlich, dass hier ein Expositionsgebäude zum nur kurzen Verweilen und nicht etwa zum Wohnen geschaffen wurde. Schon allein für eine entspannte Gesprächssituation war die Anordnung der Möbel höchst ungeeignet. Auch die niedrigen Höhen der Sessel, Hocker und Tische entsprachen zur damaligen Zeit kaum den üblichen Gewohnheiten und schienen den meisten Besuchern für ihr Heim undenkbar. Ablehnung erfuhr der Entwurf darüber hinaus durch das wenig ästhetische Bild, das sich immer dann ergab, wenn der Mensch nicht genau die Position einnahm, die für ihn vorgesehen war; wenn er sich etwa nur vorbeugte. Daraus resultierte meist unverzüglich eine Haltung, die nicht der Eleganz des Möbelstücks entsprach. Und sonderlich bequem saß es sich darauf auch nicht.[726]

Tatsächlich war die Möblierung aus dem Barcelona-Pavillon aufgrund des noch handwerklichen Produktionsverfahrens so exorbitant teuer[727], dass sie nur den Weg in die Privaträume von Kunstkennern und einkommensstarken Persönlichkeiten fand; etwa in die des Brünner Textilindustriellen Fritz Tugendhat oder in die Philip Johnsons, der ab 1930 die Architekturabteilung am *Museum of Modern Art* in New York leitete. Und obwohl sie nun den Ausstellungsraum verlassen hatten, um in die Sphäre des Wohnens überzugehen, waren sie noch immer da, um etwas auszustellen: den Geschmack des wohlhabenden Besitzers. In dieser Aufgabe sind sie den Ausstattungsgegenständen der bürgerlichen Salons ähnlich gewesen. Das hat sich bis heute nicht verändert. Der Barcelona-Sessel ist noch immer ein Prestigeobjekt. Dies ist der Grund, warum er nun weniger in Privaträumen steht als vor allem in Lobbys und Chefetagen von Banken oder anderen finanzkräftigen Unternehmen. Dort erfüllt er meist eine rein repräsentative Funktion, wird praktisch kaum zum Sitzen in Anspruch genommen und zeichnet sich trotz Überarbeitungen noch immer nicht durch Bequemlichkeit aus.[728] Er ist mehr Schauobjekt als Sitzgelegenheit und damit Ausstellungssessel geblieben.

726 Vgl. dazu: „Für kleinere Personen ist die Sitzfläche zu tief; die konkav geschwungene Lehne zwingt zudem zu einer gekrümmten Rückenhaltung, die sich bei längerer Benutzung leicht schmerzhaft bemerkbar macht." Ebd., S. 171.

727 Für den Sessel zahlte man in der einfachen, lackierten Variante mit Stoffkissen 400 RM, für das verchromte Modell mit Lederauflage 520 RM. Das kam etwa dem zwei- bis dreifachen Monatslohn eines Facharbeiters gleich. Vgl. dazu: Ebd., S. 164.

728 Vgl. Ebd., S. 171.

6.

Zeigen ohne Gebrauchen?

Auf der Suche nach dem Menschen in den Gebäuden der Bau-Ausstellungen

6.1 Möblierung, Materialien, menschliche Abdrücke

Die Spur auf den Bau-Ausstellungen der Moderne

„Mit einem halb erstaunten, halb entzückten ‚ah' halten die Besucher vor ihm an. Bei einigen liegt auch etwas wie ein leiser Schreck in diesem ‚ah!'. So etwas hatten sie doch nicht erwartet. Wer freilich Christiansen schon kannte aus seinen Werken, und sei es auch nur von seinen ‚Jugend'-Beiträgen her, wird sich nicht verblüffen lassen. Er erkennt ihn wieder. Das kann nur sein Haus und kein anderes sein. Kein Zweifel. Was sich die Kolonie vorgesetzt hat, nämlich individuell zu bauen, so, dass das Haus die menschliche und künstlerische Eigenart seines Bewohners ausspreche: hier ist's getan."[729]

Derart beschreibt Benno Rüttenauer in einem Artikel aus dem Jahr 1901 die Besucherreaktionen auf die Villa in Rosen der Darmstädter Mathildenhöhe. Dieses Gebäude dem Maler Hans Christiansen zuzuordnen, scheint nicht schwer, denn nach seinen Ideen wurde es errichtet und von ihm sind überwiegend die Einrichtungsgegenstände und die Ausschmückungen. Wer seine Kunst kennt, erkennt auch den, der hier leben wird. Christiansen so einfach auf die Spur zu kommen, ist auf seine künstlerische Handschrift zurückzuführen und weniger auf seine Rolle als Bewohner.

„Wohnen heißt Spuren hinterlassen"[730], so steht es in Walter Benjamins Text *Louis-Philippe oder das Interieur*. Allein der Titel dieses Abschnitts aus dem Passagenwerk macht erkenntlich, dass jene Bestimmung des Wohnens keineswegs mit denen übereinstimmt, die in den 1920er Jahren von den Avantgardearchitekten formuliert wurden. Führt man sich nur die Interieurs des 19. Jahrhunderts und etwa die Zimmer von Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier vor Augen, werden die Unterschiede in den Einrichtungen solcher Lebensräume offensichtlich. Nicht nur die Definitionen des Wohnens weichen voneinander ab, auch die Ausstattungen dazu sind verschieden – und dies scheint miteinander zusammenzuhängen.

Als 1927 diverse Architekten in Stuttgart eine Bau-Ausstellung für sich nutzten, um ihre Ideen für das zukünftige Wohnen anschaulich zu machen, begann Benjamin mit seinem Passagenprojekt. Dort schaute er, gerade weil die Thematik des Neuen Wohnens in seiner Gegenwart so präsent war, zurück und beschäftigte sich mit dem Wesen des Wohnens im vergangenen Jahrhundert: Das Zuhause wurde

729 Benno Rüttenauer, „Hans Christiansen und sein Haus", in *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, hg. von Alexander Koch (Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901), S. 246.

730 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. V.1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 53.

hier zum Schutz- und Schonraum erklärt; jedoch war das, vor dem man sich bewahren wollte, weniger die Witterung. Vielmehr mochte man sich gegen die Umwälzungen in der industriellen Welt sichern. Im 19. Jahrhundert, von Benjamin als „wohnsüchtige Zeit“[731] beschrieben, sollte mit der Ausstattung des Zuhauses ein Gefühl von Aufgehoben- und Eingebettetsein kreiert werden. Im Interieur, als Gegensatz zum gesellschaftlichen Umfeld oder zur Arbeitsstätte verstanden, wurde der Lebensraum des Privatmanns für sich und seine Ansammlung von Dingen geschaffen. Hier konnte er seinem Geschmack, Besitz, ja seinem Selbstverständnis Ausdruck verleihen, hier war es ihm nun möglich, sich mit der Ausgestaltung des häuslichen Innenraums zu beschäftigen. Was zuvor ein Privileg des Adels gewesen war, spielte im 19. Jahrhundert mit dem Aufstieg des Bürgertums ebenfalls für andere Kreise eine Rolle. Mit Hilfe der Wohnung ließ sich der Status repräsentieren und sich von den übrigen Klassen abgrenzen.[732]

„Das Interieur ist nicht nur das Universum, sondern auch das Etui des Privatmanns. Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. Man ersinnt Überzüge und Schoner, Futterals und Etuis in Fülle, in denen die Spuren der alltäglichen Gebrauchsgegenstände sich abdrücken. Auch die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab.“[733]

Sie sind an manchen Materialien besser nachzuweisen als an anderen. „Plüsch“, ist gemäß Benjamin „der Stoff, in dem sich besonders leicht Spuren abdrücken“[734] und Plüsch ist im Interieur des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig. Auf dem weichen, hochflorigen Gewebe mit seiner vergleichsweise schwachen Eigenstruktur prägen sich Formen besonders gut ein. Diese Formen entstehen unbeabsichtigt und unkontrolliert, durch die Berührung eines Körpers, der sich wieder entfernt hat, der im Moment des Spurenlesens abwesend sein muss. Denn so erst ist der Abdruck sichtbar.[735] Der Kontakt *hat* stattgefunden und *ist* nun vorüber. Das ist die Doppelbedingung des Abdrucks.[736]

Wenn Wohnen bedeutet, Spuren zu hinterlassen, dann braucht es nicht nur jemanden, der einst da war und nun fehlt, sondern auch empfängliche Materialien, die solche Spuren des Wohnenden aufzufangen vermögen. Diese Bedingung erfüllt das Interieur des 19. Jahrhunderts vollkommen: Textilien staffieren

731 Ebd., V.1: S. 291.
732 Vgl. dazu: „Wohnen wurde zu einer Distinktionskategorie, die zunehmend allen Schichten zugänglich war.“ Isabel Kranz, *Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamins Poetologie der Geschichte* (Paderborn u.a.: Fink, 2011), S. 164.
733 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V.1: S. 53.
734 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V.1: S. 294.
735 Vgl. Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. von Sybille Krämer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), S. 14 ff.
736 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Köln: DuMont, 1999), S. 190.

den Innenraum aus, Draperien bestimmen die Zimmer. Dort stehen die Polstermöbel mit ihren Überzügen aus „reich ornamentierten Atlas-, Samt- und Brokatstoffen". Damit wird alles verhüllt, „was auf das konstruktive Gerüst verweist – ein Verfahren, das in Parallele zur historistischen Architektur steht, in dem selbst fortgeschrittene Eisenkonstruktionen von der Fassadenornamentik verdeckt wurden"[737].

Doch obwohl die Bedeutsamkeit des Wohnens und des Wohnraums zu Ende des 19. Jahrhunderts derart zunahm, geriet diese Vorstellung vom Leben daheim doch kurze Zeit später ins Wanken. Benjamin wusste, als er begann, die Passagenausschnitte zu verfassen, dass sie im Verschwinden war:

„Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Luftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende. Der Puppenstube in der Wohnung des Baumeisters Solneß treten die ‚Heimstätten für Menschen' gegenüber. Der Jugendstil erschütterte das Gehäusewesen aufs tiefste. Heute ist es abgestorben und das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien."[738]

Mit dem Neuen Bauen und seinem bewussten Abwenden vom Historismus gingen auch andere Ideale zur Ausstaffierung der Innenräume einher. Konstruktionen, seien es die der Architektur oder die der Möbelstücke, wurden sichtbar gemacht und statt Stoffe in Überfülle einzusetzen, nutzte man im Rahmen der Einsparungs-, Rationalitäts- und Hygienebemühungen nur so viel Material wie nötig und bestenfalls solches, das sich leicht reinigen ließ.[739] In den modernen Wohnratgebern der 1920er Jahre sind die Polstersessel aus dem vergangenen Jahrhundert abgelöst worden. Plüsch und Samt, als optimale Trägerstoffe für Spuren, lassen sich dort nicht mehr entdecken. Stattdessen finden sich vor allem glatte und feste Materialien: Sperrholz, Leder, Stahl oder Glas, die es in ihren starken Eigenstrukturen kaum erlauben, dass sich andere als gewollte Formen in sie einprägen. Nur durch häufiges und wiederholtes Gebrauchen der Möbel kommt es zu Abnutzungserscheinungen, wie die Sitzkuhle im Sofa oder die durchhängenden Lederflächen beim Freischwinger. Auch sie lassen sich wie die Abdrücke in den samtenen Innenräumen als Wohn-Spuren bezeichnen. Doch während die Spur im Wohnen des 19. Jahrhunderts aus dem

737 Beides: Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert* (Gießen: Anabas-Verlag, 1984), S. 89.

738 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V.1: S. 292.

739 Dazu passend ist die folgende Auffassung zum Wohnen, die Mart Stam 1928 formulierte: „Leben bedeutet dem modernen Menschen nicht an erster Stelle ‚Wohnen', Wohnen bedeutet der modernen Frau nicht an erster Stelle ‚Haushalt führen'. Die Aufgabe wird klarer, wenn wir das Wohnen auf einen Augenblick auf die ursprüngliche Funktion zurückführen: Wohnen ist: einen Schutz suchen gegen die Witterung. Die Wohnung ist uns nicht mehr Schutz allein, in der Hauptsache aber soll sie das doch bleiben. Sie muß dabei schnell und gründlich saubergemacht werden können." Mart Stam, „Fort mit den Möbelkünstlern", in *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, hg. von Werner Graeff (Stuttgart: Wedekind, 1928), S. 128.

Verlangen nach weicher Einbettung und Abschirmung resultiert, ist sie im 20. mehr ein ungewollter Effekt des Be- und Abnutzens. Dafür ist ein Prozess vonnöten, der in der Regel lange andauert. Folgt man der Beschreibung Benjamins, dann ist dafür jedoch kaum Zeit: Wohnen hat für ihn in den 1920er Jahren nur noch etwas Transitorisches.

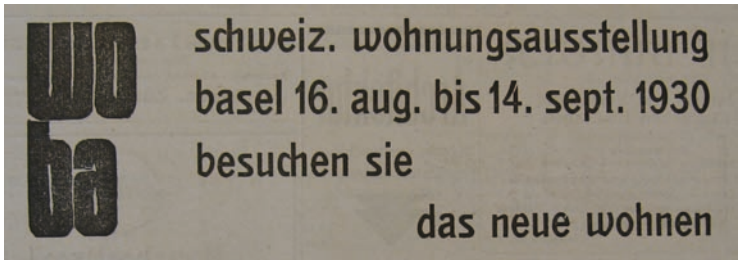


Abb. 6.1.1: Annonce zur *Woba*, 1930.

„besuchen sie das neue wohnen" heißt es in der Werbeannonce für die *Woba*, der Schweizerischen Wohnungsausstellung in Basel (Abb. 6.1.1). Bau-Ausstellungen waren die Orte, auf denen die Architekten in den eingerichteten Häusern ihre Vorbilder für ein optimiertes Leben daheim formten. Benjamins Satz vom Wohnen und dem Spurenhinterlassen ist ganz auf das Interieur des 19. Jahrhunderts und seine Möbel und Materialien zugeschnitten. Bei Expositionen wie der Basler Schau ging es nicht mehr um die Kreation eines solchen Wohnraums zur Sicherung vor der Außenwelt und doch bleibt der Begriff der Spur für das Verständnis dieser Orte aufschlussreich.

Spuren sind die Vergegenwärtigung einer Nichtpräsenz. Diese Abwesenheit bekommt auf den Bau-Ausstellungen der Moderne eine besondere Bedeutung. Wurde die Villa in Rosen noch explizit für und mit Hans Christiansen errichtet, war eine solche Verbindung zwischen dem Bau und dem zukünftigen Bewohner in Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien kaum möglich. Allein auf der ersten dieser Expositionen „wurden nicht nur die Häuser mit ihren Einrichtungen ausgestellt – hier waren die Bewohner gleichsam auch Gegenstand der Ausstellung. […] nur in Darmstadt konnte man die Materialisierung der individuellen Vorstellung, die das Haus vom anonymen Gegenstand zur bewohnten Gesamtheit werden lässt, besichtigen."[740]

Mit der Annonce aus Basel, die dazu einlud, „das Neue Wohnen" zu besuchen, wurde der Leser auf eine falsche Fährte geschickt. Denn „Wohnen" kann man nicht sehen. Und als wäre das für die Basler

740 Cramer und Gutschow, *Bauausstellungen*, S. 61 f.

Ankündigung nicht hinderlich genug: auf der Schau fehlte auch noch der Wohnende. Gemeint ist damit nicht eine Abwesenheit, die notwendig ist, um den Abdruck wahrnehmen zu können: Niemand war in den neu errichteten Bauten je in der Rolle des Bewohners gewesen, um Spuren zu hinterlassen, die ein Ausstellungsbesucher hätte lesen können.

Dies passte ganz zum Bild moderner Architektur, die sich durch ein Minimierungsprinzip auszeichnete und den Raum entleerte. Betrachtet man die Entwicklungslinie von den Interieurs des 19. Jahrhunderts, über die des Jugendstils bis hin zu den Wohnräumen des Neuen Bauens wird ersichtlich, dass die Einrichtungsgegenstände immer mehr auf das Notwendigste reduziert wurden. Damit verminderten sich die Flächen und Materialien, die Abdrücke des Bewohners hätten aufnehmen können. Mit dem Fehlen des wohnenden Menschen auf den Expositionen wurde das Motiv des Entleerens auf die Spitze getrieben: Bau-Ausstellungen waren somit moderne Architektur par excellence. Und ihre Häuser sind ausgestattet worden mit den wohl platzierten, neuen Möbeln und Waren, die ein Neues Wohnen vermeintlich erst hervorbrachten – und in der Regel nur mit diesen.[741]

Neben Stahl war Glas das Material, das dem am besten entsprach. Es wurde zum „Muster-Werkstoff"[742]: farblos, geruchlos, unverweslich und hygienisch. Den zeitgenössischen Forderungen nach Luft und Licht sollten die Fensterbänder gerecht werden. Während sich beim Interieur das Licht den Weg von außen nach innen durch Schleusen und Draperien erst mühsam bahnen musste, fand es nun durch die großen Glasflächen ungehindert Zugang in den Wohnraum und machte dort der Dämmerstimmung ein Ende. Glas wurde zudem ein beliebtes Material des modernen Innenraums und stand dabei ganz dem im Historismus präferierten Plüsch oder Samt entgegen.[743] In Stuttgart präsentierte Ludwig Mies van der Rohe Glas in mehrfacher Hinsicht als Einrichtungsmaterial. In der Hallenausstellung gestaltete er zusammen mit Lilly Reich einen Raum, dessen Wände ganz daraus bestanden. Und in einer der Wohnungen, die er im Mietsblock ausstattete und die dort durch ihren besonders offenen Grundriss auffiel, fand sich ein

741 Da Josef Frank eine andere Vorstellung vom Wohnen hatte als viele seiner Architektenkollegen, ist es auch nicht verwunderlich, dass etwa sein Bau – im Unterschied zu den anderen auf dem Weißenhof – mit weichen Polstermöbeln ausgestattet war.

742 Georges Teyssot, *Die Krankheit des Domizils: Wohnen und Wohnbau 1800-1930* (Braunschweig u.a.: Vieweg, 1989), S. 118.

743 Im Interieur wurden lichtsaugende Stoffe wie diese mit besonderer Vorliebe eingesetzt – eine raffinierte Technik, um den direkten Lichtstrahl zu brechen. Vgl. zu den letzten Ausführungen zum Interieur: Asendorf, *Batterien der Lebenskraft*, S. 91.

Tisch mit gläserner Platte (Abb. 6.1.2); „schwebend wie ein Nichts, getragen von vernickeltem Stahlrohr, durchsichtig, von Licht umflutet und von Licht scheinbar spielerisch zur Vergrößerung des Wohn-Luft-Raumes herangezogen; Raumerweiterung als Gestaltungsmittel“[744]. Glas war Ausstellungswerkstoff. Doch es nahm hier nicht die Rolle der transparenten Grenze ein, die etwa bei Vitrinen die Schauobjekte und Betrachter voneinander trennten.[745] Glas wurde dort mit der Tischplatte als Element eines Einrichtens präsentiert, das sich durch extreme Offenheit auszeichnete.

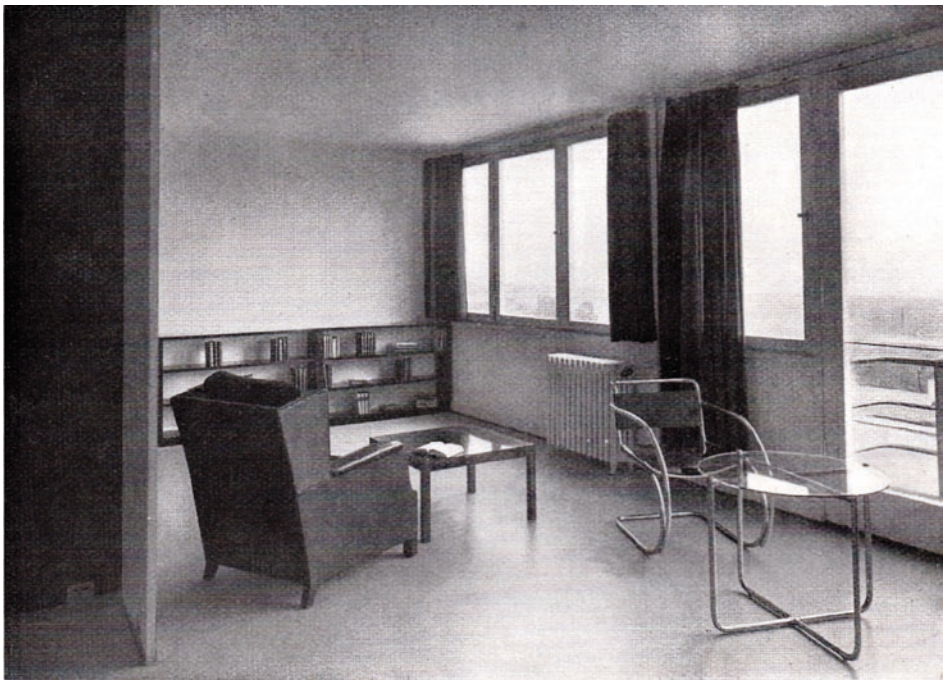


Abb. 6.1.2: Wohnraum von Ludwig Mies van der Rohe, 1927.

Auch wenn dieses Material einfach zu säubern ist, darf nicht vergessen werden, dass auch Glas Ansprüche stellt. In seinem eigenen transparenten Erscheinen macht es Fingerabdrücke oder Staub besonders sichtbar. Glas muss wie das reflektierende, vernickelte Metall häufig gereinigt werden, damit es den spiegelnden und strahlenden Charakter behält. Anders als die gezielt produzierten matten Oberflächen des Interieurs sollten die Möbelstücke der modernen Innenräume glänzen. Was für die Orte des Wohnens galt, traf umso mehr auf die des Ausstellens zu. An dieser Stelle offenbart sich also eine weitere Kategorie von Abdruck, die als Makel begriffen wurde: die Dreckspur. Gerade vor dem Hintergrund der hohen

744 Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 78.
745 So waren auch die Bücherschränke in Mies van der Rohes Wohnungen einfachster Machart und hatten keine Scheiben.

Fluktuation von Besuchern und dem, was sie auf den Tischplatten und anderen Flächen hinterließen, verwundert es kaum, dass die folgende Empfehlung aus dem Kreis der Stuttgarter Ausstellungsorganisation elf Tage vor Eröffnung der Exposition ausgesprochen wurde:

„Der Berichterstatter schlägt vor, für den Aufsichtsdienst in den Häusern der Weissenhofsiedlung statt Aufseher Frauen zu verantworten, welche gleichzeitig die gesamte Reinigung übernehmen könnten. […] Voraussetzung sei unter allen Umständen, dass dieselben sauber und reinlich gekleidet sind. Diesselben sollen kurzfristig angestellt werden, damit tägliche Kündigung möglich ist."[746]

Ob solches Personal letztendlich eingesetzt wurde, ist heute ungewiss – besonders, da es fotografisch nicht eingefangen wurde. Aufschlussreich bleibt dieser Antrag jedoch, da er das Begehren seitens der Ausstellungsleitung nach maximaler Reinlichkeit zum Ausdruck bringt. Im besten Fall sollte ein- und dieselbe Frau aufpassen, aufräumen und putzen. Ihre Aufgabe wäre gewesen, alle Flecken und Mängel, die das zu vermittelnde, saubere Bild der neuen Wohnarchitektur beschmutzten, jederzeit und unmittelbar zu entfernen. Und sollten die angestellten Frauen in ihrem Erscheinen diesem selbst nicht entsprechen, dann hätte man sich ihrer durch die zur Disposition stehenden Verträge ebenso einfach entledigen können.

Ist in moderner Architektur in ihrer Kargheit und ihrer Vorliebe für glatte, einfache Oberflächen die Minimierung von Spuren angelegt, so galt dies für diese Bau-Ausstellung umso mehr: Mit der ständigen Anwesenheit von Putzkräften wollte man Dreck und somit jegliche Abdrücke möglichst schnell und komplett eliminieren. Nicht zuletzt, weil es hier nicht die Rückstände eines Bewohners waren, die der Ausstellungsbesucher aufspüren konnte, sondern lediglich die einer Person, die ihm in derselben Rolle vorausgegangen war. Im Grunde blieb dieser Reinlichkeitsanspruch doch sehr ambitioniert, bedenkt man nur, dass etwa 500.000 Besucher während der Exposition in den Gebäuden auf dem Weißenhof ein und aus gingen. Eine solche Masse überstieg bei Weitem die Anzahl der Menschen, die in einem herkömmlichen Wohnhaus durch Bewohner und Besucher aufkommen. Die Dreck- und Verschleißspuren, die die Menge hinterließ, waren daher unvermeidliche Folgen des Ausstellens.[747]

Einen Eindruck davon gibt eine Fotografie, die von der Wiener Schau erhalten geblieben ist (Abb. 6.1.3). Diese Aufnahme wurde von Martin Gerlach jun. kurz nach Eröffnung der Exposition 1932 in einem

746 „Niederschrift über die Sitzung der Unterkommission des Hauptausschusses", 12. Juli 1927, Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1, Nr. 2, Stadtarchiv Stuttgart.

747 So mussten die Häuser nach der Exposition zunächst renoviert werden, bevor man sie beziehen ließ.

der Häuser von Adolf Loos angefertigt. Die Besucher hatten sich inzwischen aus dem Ausstellungsraum entfernt, nicht aber ohne ihre zahllosen und in wirre Richtungen laufenden Schuhabdrücke auf der Galerie oder im Parterrebereich zu hinterlassen. Ausgerechnet die Materialien und Oberflächen des Neuen Bauens brachten diese eklatant zum Vorschein: Durch das Licht, das großzügig von dem über zwei Etagen reichende Fenster in das Gebäude hereingeführt wurde, waren sie auf den glatten Bodenbelägen besonders gut sichtbar.

Abb. 6.1.3: Wohnraum von Adolf Loss ,1932. Copyright Wien Museum.

Während man solche Spuren in den offiziellen Veröffentlichungen der Exposition auszustreichen versuchte, gab es andere Rückstände, die man in den Fotografien von Publikationen zum Neuen Wohnen gezielt ins Bild setzte. Denn Wohnen wird nur anhand von Spuren sicht- und lesbar, die es, wenn nicht vorhanden, künstlich zu produzieren galt. Dabei wurden sie zu etwas Objekthaftem.

Etwa in Werner Graeffs Warenbuch *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet* fällt eine Doppelseite besonders auf, da sich auf den präsentierten Möbeln, abweichend zu den übrigen, Gegenstände befinden: das aufgeschlagene Buch und die Teetasse (Abb. 6.1.4). Sie liegen auf solchen Glastischen, wie sie schon in einer Wohnung Mies van der Rohes in Stuttgart zu sehen waren. Und auch in der Aufnahme, die diese Einrichtung im Begleitband *Innenräume* zeigt, findet sich ein ähnliches Objekt auf einer Tischplatte; nicht

auf der Glasfläche, sondern auf dem Beistelltisch am Sessel (Abb. 6.1.2). „Wohnlichkeits-Atrappen" sind somit nicht nur Gegenstände in den Hand-, Bilder- und Warenbüchern, die den Darstellungen den Anschein von Handlung und Belebtheit geben sollen. Sie gehören genauso zu den Verfahren des Zeigens in den Wohn-Ausstellungen. Dies ist kaum verwunderlich, denn im Wohnen selbst sind die Pose und damit ein Ausstellen eines „Belebten" angelegt. Beim aufmerksamen Lesen der Passage von Elisabeth Mährlen-Stuart, aus dem der Begriff der „Wohnlichkeits-Atrappen" stammt, zeigt sich, dass solche „Atrappen" aus dem Wohnen und nicht etwa aus einem Museums- oder Expositionskontext hervorgegangen sind.[748]

Durchstöbert man die Fotografien verschiedener Bau-Ausstellungen, so finden sich immer wieder die gleichen Motive und Zusammenstellungen. Dieses wiederholte Auftreten lässt kaum auf einen Zufall schließen, sondern auf das Üblichwerden einer Anordnungspraktik. Was auf den Expositionen vorgibt, eine Spur des Wohnens zu sein, ist tatsächlich keine.[749] Auf Bau-Ausstellungen erscheinen „Wohnlichkeits-Atrappen" sinnvoll, da es unbelebte Einrichtungen sind.[750] Im Herrenzimmer der *1000 Ideen*, der noch einen konkret belebten Raum zeigt[751], dienen die „Atrappen" dazu, Wohnlichkeit zu inszenieren. In den Expositionshäusern des Weißenhofs verhält sich dies anders; es liegt eine Funktionsverschiebung vor: Hier gebraucht man die geöffnet platzierten Bücher als Mittel, um visuell erfahrbar zu machen, dass sich diese Räume überhaupt bewohnen lassen.[752] So geht es mit ihrem Einsatz auf Bau-Ausstellungen um die Stellvertretung des Bewohnens, das auch immer anders aussehen kann. Denn die eingerichteten Häuser sind nur ein Wohnvorschlag.

748 Vgl. Kapitel 3.1.

749 Vgl. dazu: „Wo etwas als Spur bewusst gelegt und inszeniert wird, da handelt es sich gerade nicht mehr um eine Spur." Krämer, „Was also ist eine Spur?", S. 16.

750 Die präsentierten Wohnungen dieser Expositionen sind also die Zuspitzung solcher „zu wenig bewohnter Räume", von denen Mährlen-Stuart spricht.

751 Wird in den *1000 Ideen* zwar nicht erwähnt, wie der Bewohner dieses Raums heißt, so lässt sich doch bestimmen, wer er war. Denn 1926, als das Handbuch erschien, brachte der Verlag Alexander Kochs auch den Band *Das Haus eines Kunstfreundes* heraus. In jener Bildersammlung, die Koch zu seinem eigenen Wohnhaus veröffentlichte, tritt in etwas anderer Anordnung genau dasselbe Herrenzimmer wieder in Erscheinung. Koch war also selbst dessen Bewohner. Vgl. Kuno Ferdinand von Hardenberg, *Das Haus eines Kunstfreundes* (Darmstadt: Koch, 1926), S. 47.

752 Denn das war einer der gängigsten Vorwürfe der zeitgenössischen Kritik: Dass sich in solch sterilen Räumen, wie sie die modernen Bau-Ausstellungen zeigten, nicht leben ließ. Vgl. dazu: „Diese offensichtlich nicht unwirksame Strategie der Gebrauchsandeutung […] wurde über ihre Verwendung als ‚Belebungsmuster' in den leeren Architekturaufnahmen hinaus während der späten Zwanziger Jahre als beliebtes Detail im Bereich der Werbefotografie der Innenausstattung entdeckt. Hier begann man, ‚sprechende' Gegenstände des Alltags dekorativ auf neuen Möbeln zu positionieren, um deren Sterilität aufzuheben und eine persönliche Nutzung vorstellbar werden zu lassen." Vetter, *Leere Welt*, S. 67.

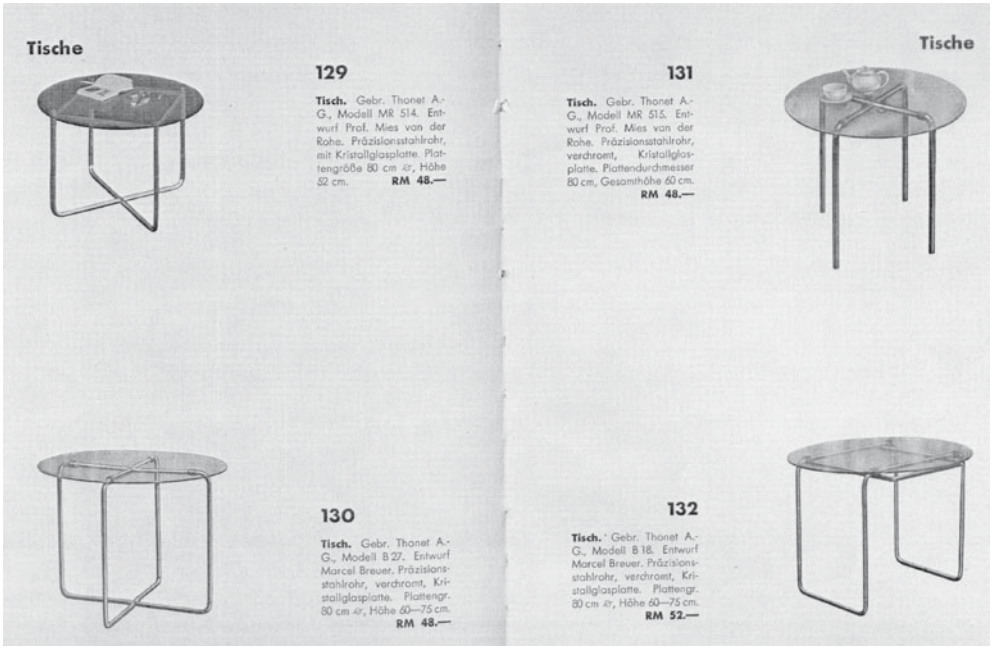


Abb. 6.1.4: Doppelseite aus *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*.

Abb. 6.1.5: Arbeitszimmer von Mart Stam, 1927.

Angelehnt an Mährlen-Stuart können auf Bau-Ausstellungen Objekte wie die aufgeschlagenen Lektüren und postierten Teetassen auch als „Bewohnbarkeits-Atrappen" beschrieben werden. Weniger jemanden, sondern vielmehr dem möglichen Wohnen, soll der Ausstellungsbesucher auf die Spur kommen können. Das aufgeschlagene Buch findet also als „kuratieter Rückstand" bewusst den Weg zu gezielten Plätzen der Bau-Ausstellungen, um so die Illusion entstehen zu lassen, dort ließe sich wohnen. Das Anfüllen des sonst recht leeren Raums moderner Architektur mit den „Wohnlichkeits-Atrappen" ist ein ausstellungstaktischer Kniff, um den Versuch zu wagen, Annoncen wie der der *Woba* gerecht werden zu können: dass auf solchen Expositionen „das Neue Wohnen" anzutreffen sei.

In der Veröffentlichung *Innenräume* findet sich eine weitere Fotografie, die dem ganz entspricht (Abb. 6.1.5). So werden etwa im Arbeitszimmer von Mart Stam nicht nur ungeordnete Objekte abgelichtet, sondern auch die Beine eines Manns. Dieser könnte die Dinge wohl soeben noch benutzt haben. Sind auf Architekturfotografien der 1920er Jahre kaum Menschen abgebildet, so kommt es noch seltener vor, dass man in den abgelichteten Wohnhäusern männliche Personen sieht – als würden Männer nicht wohnen, als sei das Wohnen weiblich gegendert.[753] Eine Aufnahme wie diese stellt somit eine doppelte Rarität dar, selbst wenn man den Menschen nicht in seiner Gänze betrachten kann. Das Bild suggeriert: Soeben ist er noch da gewesen und vielleicht wird er zurückkehren. Dass nur seine Beine zu sehen sind und er damit nicht zu identifizieren ist, erscheint dabei konsequent: Denn es soll nicht das Leben einer konkreten Person präsentiert werden, sondern die Möglichkeit des Wohnens in diesen Räumen. Dem dient auch die Darstellung des menschlichen Ausschnitts. Dieses Bild aus der nachträglich erschienen Ausstellungspublikation arbeitet also mit an der Vorstellung, die schon die Exposition kreieren wollte.

Was auf dem Schreibtisch im Haus von Mart Stam genau liegt, lässt sich selbst beim Vergrößern der Fotografie nicht erkennen. Zu dem aufgeschlagenen Buch in Mies van der Rohes Wohnzimmer existieren ebenfalls keine konkreten Informationen. Näheres ist allerdings zu den Exemplaren bekannt, die in den Häusern von Le Corbusier platziert waren (Abb. 6.1.6). Aus einer Aufstellung aller

753 Der Verdacht bestätigt sich, wenn man die folgende Äußerung des Ministerialdirigenten Steinbiss zur *Interbau* von 1957 liest: „Sie wissen alle, welche wichtige Rolle die Frauen im Wohnen spielen. Wir Männer haben alle den unbeschreiblichen Vorzug, einen großen Teil der schönsten Zeit des Tages im Büro verbringen zu dürfen, aber unsere Frauen müssen alle wohnen." *Die Interbau wird diskutiert: Die ersten Ergebnisse* (Wiesbaden, Berlin: Bauverlag, 1960), S. 9.

Ausstattungsgegenstände, die der Bauleiter Alfred Roth am 23. August 1927 an den Architekten nach Paris sandte, geht hervor, dass es sich bei den Büchern, die sich in den Gebäuden auf den Tischen oder in den Regalen befanden, allesamt um Le Corbusiers Werk *Kommende Baukunst* handelten.[754]

Mögen die Bände zunächst den Eindruck vermitteln, sie erfüllen die Aufgaben von „Wohnlichkeits-Atrappen", ändert sich die Empfindung, sobald man sich bewusst wird, dass das gleiche Buch im Wohnraum in Serie auftritt. Die Exemplare stehen dort nicht für das Bild einer individuellen Lektüre eines Bewohners. Sie sind mehrfach für die vielen Ausstellungsbesucher platziert worden, die in Le Corbusiers Haus in Le Corbusiers Architekturtheorie blättern können. Die Lesehilfe zum Gebäude gehört damit zu dessen Ausstattung. Wenn es also überhaupt jemanden gibt, dessen Abdrücke man in diesem Wohnraum aufspüren kann, dann sind es nicht die der Bewohner, es sind die des Architekten. Hierin liegt eine besondere Ironie, denn in Stuttgart war Le Corbusier tatsächlich, sei es auf der Baustelle oder später auf der Ausstellung, so gut wie nie anwesend.

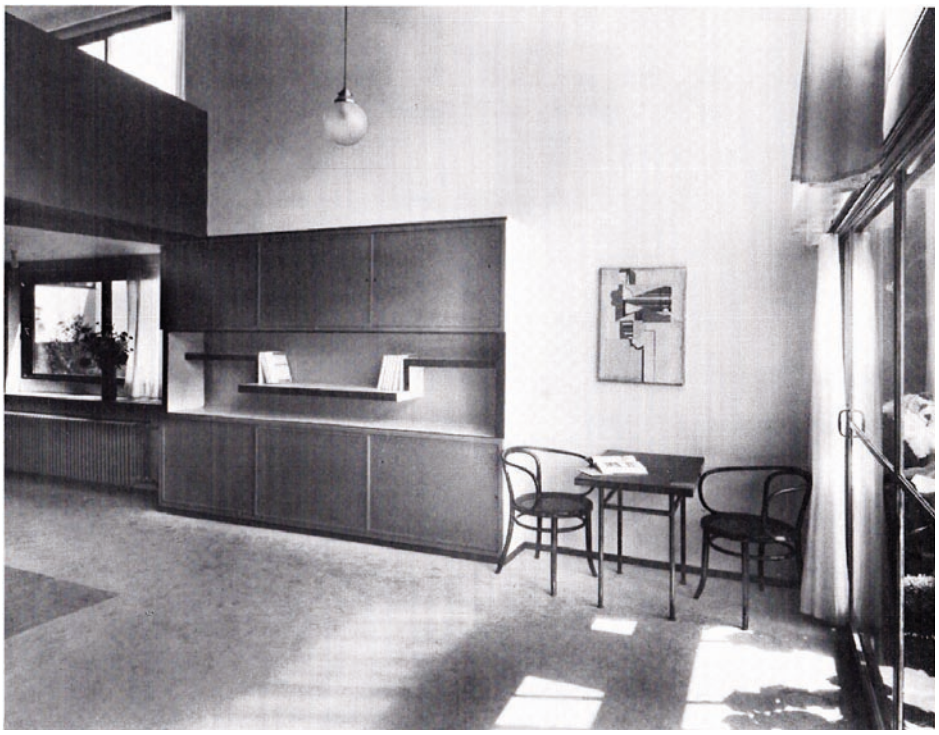


Abb. 6.1.6: Wohnraum im Stuttgarter Einfamilienhaus von Le Corbusier, 1927.

754 Vgl. Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 209.

Versuche, jemanden gegenwärtig zu machen, obwohl niemand präsent ist, durchziehen viele Darstellungen moderner Baukunst. Die Architekturhistorikerin Beatriz Colomina beobachtet das etwa bei Adolf Loos und Le Corbusier:

"If the photographs of Loos' interiors give the impression that somebody is about to enter the room, in Le Corbusier's the impression is that somebody was just there, leaving as traces a coat and a hat lying on the table by the entrance of Villa Savoye […]. And once we have reached the highest point of the house […] here also we find a hat, a pair of sunglasses, a little package (cigarettes?) and a lighter […], and now, where did the *gentleman* go?"[755]

Die Zeilen beziehen sich auf zwei Abbildungen der Villa Savoye (Abb. 6.1.7 und 6.1.8), ein Wohnhaus, das nach Le Corbusiers Entwürfen von 1928 bis 1931 im französischen Poissy errichtet wurde. All die Gegenstände, die in den Fotografien zu sehen sind, lassen sich – noch eindeutiger als in der Ablichtung aus dem Gebäude von Stam – einem Mann zuordnen. Welchem? Darauf wagt Colomina eine Antwort zu geben:

"The objects left as 'traces' in the photographs of Le Corbusier's houses tend do be those of (male) 'visitors' (hat, coat, etc.). Never do we find there any trace of 'domesticity,' as traditionally understood. These objects also could be understood as standing for the architect. The hat, coat, glasses are definitely his own."[756]

Die vermeintlichen Spuren, die Le Corbusier noch in Stuttgart durch seine Bücher hinterließ, sind in Poissy durch Kleidungsstücke ersetzt worden. Sie sind die Rückstände des Architekten, der auf dem Bild vorgibt, in seinem Bau präsent zu sein – nur gerade nicht in dem Raum, den die Kamera hier aufgenommen hat. Dies regt zu Spekulationen an, etwa ob die Beine, die man auf der Fotografie vom Weißenhof sieht, vielleicht Mart Stam gehören? Doch streng genommen sind der Hut, der Mantel, die Sonnenbrille und auch die „Wohnlichkeits-Atrappen" keine Spuren. Denn die „Spur macht das Abwesende niemals präsent, sondern vergegenwärtigt seine Nichtpräsenz; Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern vielmehr seine Abwesen*heit*"[757].

Bau-Ausstellungen sind in der Regel Wohn-Ausstellungen und Wohnen heißt laut Walter Benjamin, Spuren zu hinterlassen. Das Verbinden dieser verschiedenen Konzepte ist und bleibt höchst problematisch – und das weniger, weil ein Begriff vom Wohnen, der sich auf das 19. Jahrhundert bezieht, in das folgende übertragen wird. Die Schwierigkeit liegt vor allem darin, dass Wohnen über die Bewohner geschieht

755 Beatriz Colomina, „The Split Wall: Domestic Voyeurism", in *Sexuality & Space*, hg. von Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1992), S. 98 ff.

756 Ebd., S. 123. Zu ähnlicher Schlussfolgerung kommt auch Andreas K. Vetter, der zu diesen Bildern schreibt: „Im übrigen verweisen Hut und Rundbrille, manchesmal auch eine Pfeife, gleichsam mittelbar auf den ‚Meister', denn Le Corbusier ließ sich des öfteren mit vergleichbaren Utensilien fotografieren." Vetter, *Leere Welt*, S. 70.

757 Krämer, „Was also ist eine Spur?", S. 15.

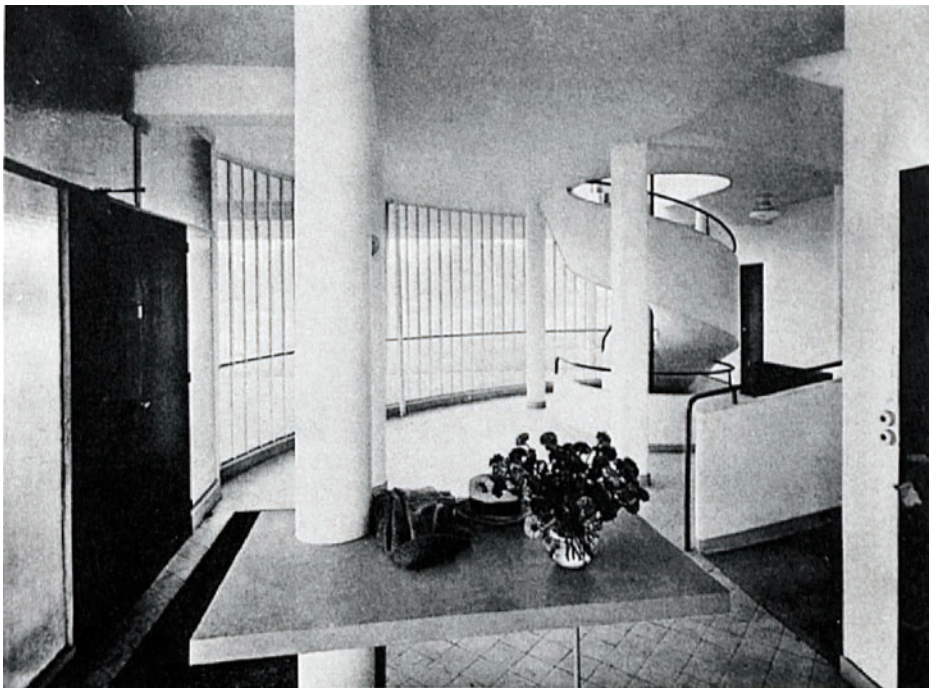


Abb. 6.1.7: Eingangsbereich der Villa Savoye von Le Corbusier, 1931.

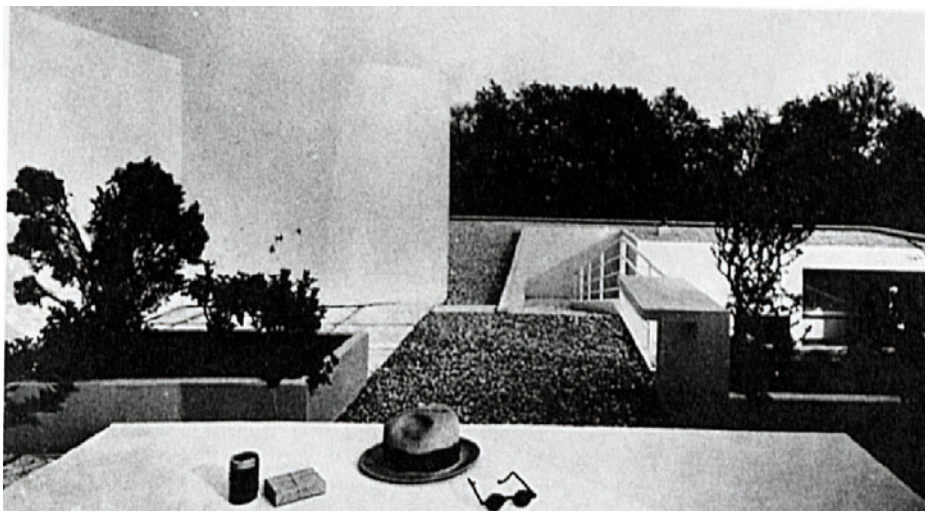


Abb. 6.1.8: Dachterrasse der Villa Savoye von Le Corbusier, 1931.

und diese auf den Bau-Ausstellungen fehlen. Durch das Demonstrieren von nur potenziellem Wohnen nimmt niemand lange genug auf den Sessel Platz, um eine physische Signatur zu hinterlassen, wohnt niemand die Möbel ab, ist niemals jemand in der Rolle des Bewohners anwesend, dessen Abdrücke der Ausstellungsbesucher finden kann. Wohnen wird hier zu simulieren versucht, so dass trotz der Absenz von Personen eine Form der Präsenz menschlichen Lebens mittels Wohndingen in einem prägnanten Moment des Gebrauchs erzeugt wird. Diese intentionale Setzung lässt sich allerdings mit dem Begriff der Spur kaum zusammenbringen.

Und doch kann man bei der Beobachtung der vielen Aufnahmen von solchen Veranstaltungen etwas aufspüren: Es ist das Wiederholen der immer wieder gleichen Motive, entlehnt aus den Darstellungsmodi von anderen Bildmedien wie den Warenbüchern oder geschmackserziehenden Schriften. Die Fotografien in ihrer Fülle legen eine Spur, die auf ein wiederkehrendes Muster weist, mit dem auch die Architekten und Ausstellungsmacher nicht nur versuchten, das Neue Wohnen ins Bild zu setzen, sondern gar es auszustellen. Abdrücke eines Bewohners aufzuspüren, wurde in der frühen Geschichte der Bau-Ausstellung nur an einem Ort möglich: auf der Darmstädter Mathildenhöhe. Die von Hans Christiansen ließen sich aber dort nur finden, da er es nicht nur war, der in der Villa in Rosen wohnen sollte, sondern weil er sein Wohnhaus mitgestaltete und sich somit schon im Bau darin einschrieb.

6.2 Absperrkordeln, enge Gänge und das Dunkeln in den Wohnungen

Zum Verhältnis von Zeigen und Gebrauchen auf den Bau-Ausstellungen

„Alle Thüren sind durch Stricke versperrt. Auf jedem Tisch, auf jedem Stuhl, jedem Bett liegt ein Zettel mit dem Vermerk: Nichts anrühren … Hätte man der Sache zuliebe nicht das Opfer bringen können, sich ein paar Rohrmatten zertreten zu lassen? Es wird durch die zimperliche Hausfrauenbesorgnis gerade das zunichte gemacht, was dem Unternehmen seine Eigenart, seinen stimmungsvollen Reiz gegeben hätte."[758]

Ein Besucher auf der Darmstädter Mathildenhöhe

„Die Gänge und Treppe, welche zu den sonstigen Nebenräumen führen, sind so schmal, daß es mir nur möglich war, seitlich gerichtet diese zu durchschreiten. Bei der Besichtigung war das Haus sehr stark mit Besuchern gefüllt. Ein Nebeneinandergehen oder Ausweichen in den Gängen war aber unmöglich! Bezeichnend war der Ausspruch eines jungen Mannes, der hinter mir die steile Treppe erstieg. Als er mein Kopfschütteln sah, bemerkte er unter lautem Beifall der Besucher: ‚Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh?' Ein treffenderer Ausspruch konnte überhaupt nicht gemacht werden."[759]

Aus *Deutsche Bauhütte* zu Le Corbusiers Wohnhäusern auf dem Stuttgarter Weißenhof

„Blickt man sich aber in diesen Musterbauten um, so erlebt man als Lichttechniker eine geradezu große Enttäuschung. Große Fortschritte hat die Lichttechnik erzielt, und eine umfassende Aufklärung über gute und zweckmäßige Beleuchtung ist gerade in den letzten zwei bis drei Jahren erfolgt. […] Aber in der Siedlung Weißenhof merkt man von alledem nichts. […] Mit den Wohnräumen ist es nicht viel besser bestellt. Es kann dort wohl kaum mehr als ‚Dämmerlicht' herrschen. Das genügt zum Plaudern, aber nicht zum Lesen und Arbeiten."[760]

Aus *Die Bauwelt* zur Lichttechnik auf dem Stuttgarter Weißenhof

Was diese drei Kommentare gemein haben: Ein Beklagen – über Absperrkordeln, über enge Gänge und über mangelnde Beleuchtung. All das behindere den Ausstellungsbesucher und sei darüber hinaus für den späteren Gebrauch völlig ungeeignet. Diese widerspenstigen Objekte, Architekturen und Techniken fallen auf. Sie stören den Menschen. So geht es zumindest aus den Zitaten hervor. Die schmalen Flure, die Absperrvorrichtungen und das wenige künstliche Licht beeinflussen die Besucher dabei, wie sie sich in den Bauten bewegen und wie sie sie wahrnehmen.

Ob in Darmstadt, Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien, die Ausstellungshäuser und ihre Ausstattungen sind Ausstellungsarchitekturen. Hinter diesem Satz, der beim ersten Lesen evident und trivial scheint, verbirgt sich eine enorme Komplexität. Denn die Gebäude, die selbst Exponate sind, wollen nicht nur

758 Besucher zitiert in Huber, „Die Darmstädter Künstlerkolonie", S. 61.
759 Schluckebier, „Gegenwartsfragen der Bauwirtschaft", *Deutsche Bauhütte* Nr. 21 (5. Oktober 1927): S. 267.
760 Bent, „Kritisches über die Werkbundsiedlung, 5. Der Lichttechniker", *Die Bauwelt* Nr. 42 (13. Oktober 1927): S. 1040.

sich zeigen, sondern in ihnen mit Hilfe von innovativen Raumaufteilungen, Möbeln und Waren auch ein Konzept eines neuen Einrichtens und optimierten Wohnens. Sie sind damit Ausstellungsstück, Ausstellungsraum und Ausstellungseinrichtung in einem. Das bringt eine Schwierigkeit mit sich, die Bauten zu bestimmen. „Die Frage ‚sind wir da schon dringewesen?' bezieht sich nicht mehr auf Ausstellungssäle, sondern auf Wohnhäuser"[761], bemerkt etwa die Schweizer Zeitschrift *Der Bund* zur *Woba*. J.J.P. Oud, Architekt auf der Stuttgarter Bau-Ausstellung, hätte einen solchen Satz vermutlich nicht gewagt auszusprechen. Er beschreibt seinen Beitrag zum Weißenhof hingegen als ein „Versuch ein richtiges Wohnhaus zu bauen" und betitelt sein Reihengebäude zu Zeiten der Exposition als „Besuchobjekt"[762]. So ist das Haus zunächst also weniger für das Wohnen angelegt, sondern eher als Bau für ein temporäres Verweilen gedacht, mit dem den Betrachtern etwas gezeigt werden soll.

Eine Grundbedingung des Zeigens, das hat die Untersuchung an zahlreichen Beispielen dargelegt, ist der Abstand. Erst so kann das, was gezeigt werden soll, sein deiktisches Potenzial entfalten; nur so ist sichergestellt, dass ein Gebrauch jenseits des Zeigens verwehrt bleibt. Diese unerlässliche Voraussetzung bedeutet auf der Bau-Ausstellung allerdings ein Problem. Denn das Exponat kann betreten und seine Räume durchquert werden – anders als etwa die Zimmer, die in Alexander Kochs *1000 Ideen* über die Fotografie nur zur Betrachtung freigegeben sind. „Nicht der angewurzelte Beobachter ermißt die Häuser", schreibt Siegfried Kracauer über die Stuttgarter Ausstellung, „sondern der sie umstreifende und durchdringende"[763]. Eine gewisse Distanz ist damit immer schon passé. Der Besucher, für den die Schau gemacht ist, ist den Objekten so nah, dass er für die Exponate und damit für die Exposition selbst zum Risiko werden kann. Denn mit der mangelnden Distanz besteht auch stets die Gefahr des Berührens, Benutzens und Beschädigens. So muss dieser Bau, mehr als andere, herkömmliche Expositionshäuser, mit Hilfe der Ausstellungsarchitektur zumindest in seinem Inneren dafür sorgen, dass der Abstand gewahrt wird. Museen regeln dies etwa durch Vitrinen, Rahmen oder Sockel. Damit werden die Objekte als Exponate markiert, geschützt und abgegrenzt. Ist das Ausstellungsstück aber ein eingerichtetes Wohnhaus,

761 Artikel vom 23. August 1927 abgedruckt in „In- und ausländische Pressestimmen zur Werkbund-Ausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927", 8. September 1927, S. 18, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 117, Stadtarchiv Stuttgart.

762 J.J.P. Oud zitiert in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 99.

763 Siegfried Kracauer, „Das neue Bauen – Zur Stuttgarter Werkbund-Ausstellung: ‚Die Wohnung'", in *Schriften*, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Nomos, 1990), S. 69.

das sich durchschreiten lässt, dann sind diese Ausstellungsarchitekturen hinfällig. Es werden andere Strategien notwendig, um den Betrachter vom Gebrauch abzubringen.

Eine dieser Methoden ist es, Aufsichtskräfte einzusetzen, die für Ordnung und Distanz sorgen und wenn nötig, den Gast dazu auffordern, einen Schritt zurücktreten und die Objekte nicht zu berühren. Geringer werden allerdings die Expositionskosten, wenn es gelingt, diese Aufgaben auch an nicht-menschliche Wesen zu delegieren.[764] In Darmstadt bediente man sich dafür einer Technik, die schon aus Museen oder Ausstellungshallen bekannt war: dem Anbringen von Absperrkordeln und Schildern mit der Aufforderung „Nichts anrühren". Der Appell seitens einer Aufsichtskraft wurde damit durch die schriftliche Anweisung ersetzt, die ständig im Raum gegenwärtig war – denn ein Schild kann nicht selbst entscheiden, wann es vonnöten ist und wann nicht. So ergab sich eine Omnipräsenz des Verbots. Auf der Mathildenhöhe musste das Publikum erst an einen Verhaltenskodex herangeführt werden. Ebenso hatten sich die Expositionsmacher darin zu üben, diese Regeln zu vermitteln, ohne dass sich die Besucher vor den Kopf gestoßen fühlten. Mit den Schildern, das belegen die verstimmten Worte aus dem anfänglichen Zitat, war dies gründlich misslungen. Der Zeigefinger war deutlich zu weit gehoben worden. Trotzdem ist er nötig gewesen, denn die notwendige Disziplin ließ sich von den Ausstellungsbesuchern nicht erwarten.[765] So sollten die Stricke dafür Sorge leisten, dass die Vorschrift befolgt wurde. Die schriftliche Aufforderung wurde zusätzlich noch in ein Ding übersetzt.

Heute diese Verbotsschilder oder Absperrkordeln aufzuspüren, ist bei den meisten Bau-Ausstellungen der Vergangenheit ein mühsames Unterfangen. Denn auf den offiziellen Fotografien sind sie

764 Mit dem Terminus des „nicht-menschlichen Wesens" lehnt sich die Untersuchung an dieser Stelle an die Akteur-Netzwerk-Theorie an. Ihrer Begrifflichkeit und Untersuchungsmethode wird sich im Folgenden bedient werden. Die Akteur-Netzwerk-Theorie stellt das Zusammenleben und das Zusammenwachsen von Mensch und Technik ins Zentrum und behandelt damit sämtliche Entitäten als Akteure, die in Netzwerken agieren. Bruno Latour schreibt dazu: „Das Ziel des Spiels besteht nicht darin, Subjektivität auf Dinge zu übertragen oder Menschen als Objekte zu behandeln oder Maschinen als soziale Akteure zu betrachten, sondern die Subjekt-Objekt-Dichotomie *ganz zu umgehen* und stattdessen von der Verflechtung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen auszugehen." Bruno Latour, „Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen – Auf dem Weg durch Dädalus` Labyrinth", in *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, hg. von Gustav Roßler (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), S. 236 f.

765 Vgl. dazu: „Das Problem ist, dass Disziplin nicht das Hauptcharakteristikum von Menschen ist. Werden sie sich so wohl erzogen verhalten?" Das fragt Jim Johnson, ein Pseudonym für Bruno Latour, in seinem Artikel zum automatischen Türschließer, an dessen Beispiel er die Vermischung von menschlichen und nicht-menschlichen Agenten diskutiert. Jim Johnson, „Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers", in *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006), S. 240.

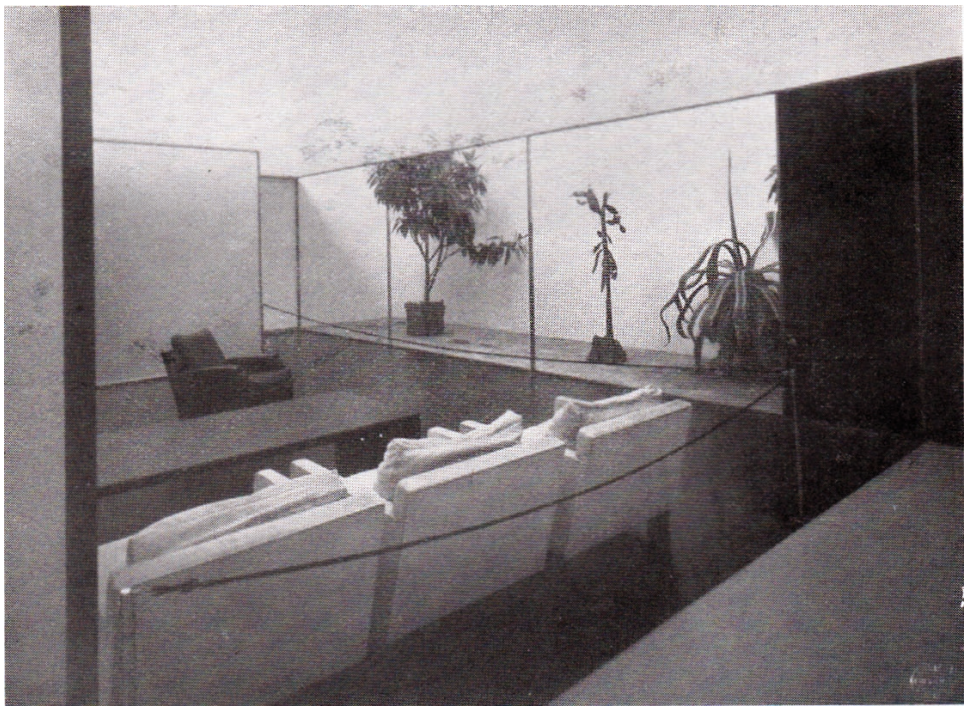


Abb. 6.2.1: Wohnraum von Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Hallenausstellung Stuttgart, 1927.

Abb. 6.2.2: Gang im Doppelhaus Le Corbusier im rekonstruierten Zustand, um 2008.

weitestgehend ausgespart worden; vermutlich, da sie nicht nur dem Expositionsgast bei seiner Besichtigung als Störenfriede begegneten, sondern da sie auch im Motiv störten. Dass sie nichtsdestotrotz existiert haben, dafür ist das anfängliche Zitat als eine der wenigen Beschreibungen dazu ein Indiz.
Bekannt ist, dass die tradierte Methode, Menschen mit Stricken von Dingen zu separieren, ebenfalls in den Ausstellungen der 1920er Jahre Anwendung fand. 1925 waren solche etwa Bestandteil des Pavillons *de L'Esprit Nouveau*; einer Einheit der geplanten Immeubles-Villas, die Le Corbusier in Paris auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* errichtete. Er „hatte das Haus mit sämtlichen Möbeln und Kunstwerken ausgestattet, die er passend für das moderne Leben erachtete, und die Besucher konnten hindurchflanieren und sich dabei, nur durch dünne Seile vom Wunschbild getrennt, den neuen Lebensstil vorstellen"[766]. Auch 1927 hat es in Stuttgart solche Kordeln gegeben, das belegt eine Fotografie (Abb. 6.2.1). Abgelichtet wurde dort keines der Wohnzimmer von der Weißenhofsiedlung, sondern der Glasraum, den Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich für die Hallenausstellung gestaltet hatten. Aufgestellt wurden dort keine Verbotsschilder mehr. Allein die Absperrkordel nutzten die Ausstellungsmacher, um den Raum in unterschiedliche Bereiche zu gliedern und dabei dem Besucher seinen Platz aufzuzeigen: Er hatte sich hinter dem Strick einzufinden. Damit wurde ihm mit Hilfe der Trennungsvorrichtung nicht nur eine Position, sondern eine Rolle zugewiesen: die des Betrachters und nicht des Benutzers. Denn der Bereich des Gezeigten war für ihn tabu. Eine Bewegung darum war möglich, hinein begeben sollte sich der Besucher allerdings nicht.

In den Gebäuden auf dem Weißenhof war dies anders. Doch auch da gab die Ausstellungsarchitektur die Bewegung der Besucher vor, sie regelte den Verkehr, etwa in den Häusern von Le Corbusier. Dort geschah diese Lenkung aber nicht durch Absperrbänder, die ihrerseits immer in einem Zwischenbereich agierten: Sie zeigten eine Abgrenzung auf, stellten jedoch keine feste Grenze dar und funktionierten damit als Zeichen. So ließen sie sich etwa bei hohem Besuchsaufkommen verrücken – oder auch von einem ungehorsamen Besucher übersteigen. In Le Corbusiers Haus wurde hingegen die Bewegung durch Flure gesteuert, deren Wände festgesetzt waren. Folgt man dem anfänglichen Zitat aus der *Deutschen Bauhütte*, dann taugte diese Leitarchitektur nur wenig für den Ausstellungsbetrieb. Zu viele Menschen mussten sich durch

766 Colomina, „Das Wohnhaus als Schaustück", S. 133.

die engen Gänge schieben, die keinen Raum zum Ausweichen boten. Viele Ausstellungsbesucher fragten sich dabei, ob die Flure nicht selbst für den täglichen Gebrauch zu schmal waren. Der Längskorridor im Wohngeschoss von Le Corbusiers Doppelhaus[767] hatte tatsächlich lediglich eine Breite von 60 cm (Abb. 6.2.2).[768] Dieser kleine Raum sollte zur Zielscheibe der Kritik werden und eine große Debatte auslösen.

Als wäre sich der Bauleiter Alfred Roth schon vor Eröffnung der Ausstellung darüber bewusst gewesen, welch Krisenherd der schmale Flur bedeutete, gab er im Begleitbuch zu den Expositionshäusern die folgende Erklärung ab:

„Der kleine Längskorridor hat in seiner minimalen Ausdehnung nur sekundäre Verkehrsfunktion: reduzierter Nachtdienst, Entlastung bei Tag. Der allgemeine Raum und sowohl die Küche durch diesen stehen durch eine normale Türe in direkter Verbindung mit Treppe und Hauseingang. Selbstverständlich ist er nicht dazu da, Transporte von Möbeln, Klavieren, Tabletten usw. zu gestalten."[769]

Da war es wieder: das Klavier. Im Wohnzimmer von Josef Frank stand der Flügel, um über das Rein-Praktische im Wohnen hinauszuweisen und um den Bewohner zu charakterisieren. Dass ein solches Instrument, selbst in kleinerer Ausführung bei Le Corbusier fehlte, ja das nicht einmal die Möglichkeit bestand, es nach der Ausstellung durch Flur und Treppenhaus in den Wohnraum zu befördern, nahm manch Redakteur zum Aufhänger seiner Kritik. In der *Deutschen Bauhütte* hieß es etwa:

„Auf eine Frage an den Aufsichtsherren, ob man damit rechne, daß die Leute, die in die Häuser zögen, alle unmusikalisch seien, da man doch weder ein Klavier noch einen Flügel in die Räume transportieren könne, erklärt er, ‚daß ebenso wie die Schränke und sonstigen Möbel eingebaut seien, auch die Musikinstrumente örtlich eingebaut werden müßten'! Man verfällt also hier von einem Extrem ins andere. Auf der einen Seite behauptet man, man muß zu einer Mechanisierung und fabrikmäßigen Herstellung im Bauwesen kommen, wogegen dieselben Leute dann verlangen, daß bisher fabrikmäßig hergestellte Waren nach individuellen Anschauungen örtlich hergestellt werden müssen."[770]

Vermutlich hatte Le Corbusier das Klavier gar nicht im Sinn, als er das Doppelhaus plante. Ihm ging es vielmehr darum, ein Gebäude zu errichten, das in die Rationalitäts- und Einsparungsbemühungen seiner Zeit passte. Und so brachte er sich in die Debatte um den Korridor ein, als er sich am 27. November 1927 in einem Radio-Beitrag wie folgt äußerte:

„Das Haus enthält drei voneinander ganz unabhängige Schlafzimmer, die untereinander verbunden sind durch die zwischen die Eisenpfeiler und die Fenster gelegten Normaltüren und die einen direkten Zugang haben auf jenen berüchtigten Gang von 70 cm Breite, der so vielen Besuchern Kopfzerbrechen gemacht hat.

767 Der Grundriss dazu findet sich in Kapitel 5.2, Abbildung 5.2.1.
768 Die Zahl geht aus der offiziellen Begleitpublikation zu Le Corbusiers Häusern auf dem Weißenhof hervor. Vgl. Roth, „Die architektonische Gestaltung", S. 32. In den folgenden Zitaten werden auch andere Maße zum Korridor genannt. Davon auszugehen ist, dass er aber die 60 cm, die der Bauleiter Roth angab, hatte.
769 Ebd.
770 Schluckebier, „Gegenwartsfragen der Bauwirtschaft", S. 267.

Dieser Gang, der genau so breit ist wie der Gang aller Eisenbahnwagen der Welt, wo ja jeden Tag in Zügen von 100 km Geschwindigkeit Tausende von Reisenden zirkulieren, verbindet die Zimmer mit dem Abort, der Waschgelegenheit, dem Badezimmer, der Küche, dem Dachgarten und dem gewöhnlichen Garten."[771]

Damit war dieser Flur Ausstellungsarchitektur schlechthin. Er war Verteiler im Expositionsgebäude und er stellte dabei sich und das Fundament aus, auf dem Le Corbusiers Architektur gebaut war: Sie basierte auf der Anlehnung an die Verkehrsmittel und deren Baupläne, mit denen es gelang, trotz minimalen Raums eine maximale Zahl von Personen zu transportieren.

Dass der Gang im Eisenbahnwagen jedoch nicht ganz mit dem eines Ausstellungsgebäudes gleichzusetzen war, macht ein Brief vom 23. August 1927 deutlich, den Roth an den Architekten nach Paris sandte: „Die Ausstellung wird von vielen Menschen besucht. Wegen des kleinen Korridors muß der Rundgang durch Block C2 gut organisiert werden."[772] Der Flur mit seiner geringen Breite war Ursache dafür, dass man das Gebäude nicht ohne Vorgaben und Einlassbeschränkungen öffnen konnte. Er bestimmte darüber, wie vielen Personen gleichzeitig Zugang in das Haus gewährt wurde und regulierte die Bewegung im Exponat. Dies sollte nicht nur dem Schutz des Ausstellungsstücks dienen, sondern auch dem der Ausstellungsbesucher. Denn aus einem Protokoll der Baupolizei-Abteilung des Gemeinderats vom 5. Juli 1927 geht hervor:

„Mit Rücksicht darauf, daß sämtliche Bauten nur für die allgemein üblichen Nutzlasten von 200 kg/qm hergestellt sind, hat die Ausstellungsleitung Vorsorge dafür zu treffen und diese Anordnung genau zu überwachen, daß über die ganze Dauer der Ausstellung in den Ausstellungsräumen, Gängen, Treppen, auf den Dächern und Terrassen usw. gleichzeitig nicht mehr als 2 Personen pro qm anwesend sind. Jede stärkere Inanspruchnahme würde eine Gefahr der Besucher bedeutet, für die das Baupolizeiamt keine Verantwortung übernehmen kann."[773]

Eine Regulierung, wie sie der Korridor vornahm, war im Grunde ganz im Sinne des Besuchers. Mit einem Flur, der so schmal war, dass er nur wenigen Gästen Platz bot, ist gewährleistet gewesen, dass in den großzügigeren Zimmern die Auflage der Baupolizei erfüllt wurde – mehr vielleicht, als in anderen Gebäuden der Siedlung, deren Rundgang man nicht organisierte.

Das gibt Anlass zu folgender Hypothese: Je mehr Personen man draußen ließ, desto mehr Raum hatten die Menschen im Inneren des Hauses für ihre Besichtigung. Damit schob sich vermutlich eine größere

771 Beitrag *Wie wohnt man in meinen Stuttgarter Häusern?* abgedruckt in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 125 f.
772 Brief abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 208.
773 „Auszug aus dem Protokoll der Baupolizei-Abteilung des Gemeinderats", 5. Juli 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

Distanz zwischen den Betrachter und die Objekte und er konnte das, was ihm gezeigt werden sollte, besser erfassen. So zumindest in der Theorie. In den Beschreibungen der Journalisten und in denen anderer Ausstellungsbesucher wurde sich hingegen nur über die Enge beklagt.

Ein weiteres Detail, das Anlass zur Kritik gab, war die schwache künstliche Beleuchtung in den Ausstellungshäusern. Zu wenig hätte man sich mit der Lichttechnik beschäftigt, so lautete der Vorwurf. Führt man sich nochmals die Bilder aus dem Wohn/Schlafzimmer Le Corbusiers vor Augen, bei denen jeweils eine Glühbirne ohne jeglichen Beleuchtungskörper von der Decke hängt (Abb. 5.2.3), dann kann dieser Eindruck tatsächlich entstehen. Auch in den Wohnungen von Ludwig Mies van der Rohe war nur eine Schreibtischleuchte zu finden.[774] Ausgehend davon nun darauf zu schließen, dass auf der Ausstellung gedankenlos mit Lampen umgegangen wurde, wäre jedoch unangebracht. Denn tatsächlich war das künstliche Licht ein zentraler Gegenstand der Exposition, wie die Publikation *Innenräume* beweist. Gleich der erste Abschnitt, des weitestgehend aus Abbildungen bestehenden Bands, zeigt einzelne Beleuchtungskörper, bevor die Fotografien der Stühle, Tische oder die der verschiedenen Zimmer folgen. Im Teil der abschließenden Abhandlungen widmet sich der letzte Aufsatz dem künstlichen Licht. Damit wurde die Veröffentlichung ganz vom Motiv der Beleuchtungseinrichtung gerahmt. So ist die Vermutung nahe liegend, dass die Verantwortlichen bewusst die Lichttechnik einsetzten, selbst wenn das der Autor aus der *Bauwelt* in seinem Artikel bezweifelt hatte.

Der niederländische Architekt und Designer Willem Hendrik Gispen – bekannt durch seine industriell gefertigten Giso-Lampen, von denen zwei in der Publikation abgedruckt waren – setzte sich in *Innenräume* mit der *Wohnhausbeleuchtung* auseinander: mit den physischen, technischen, ökonomischen und psychischen Anforderungen an sie. Aus dem Text geht als Quintessenz hervor, dass das Wesentliche nicht die Beleuchtungskörper seien, sondern das Licht. An ihr habe sich alles anzupassen: von der Gestaltung der Lampen über die Anzahl bis hin zu ihrem Standort im Raum.

„Bühne, Fabrik, Wohnhaus stellen, hinsichtlich der Beleuchtung, jedes für sich, besondere Ansprüche", schreibt Gispen, „aber alle verlangen: das richtige Licht an der richtigen Stelle."[775] Abhängig ist der

774 Vgl. Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 79.

775 Willem Hendrik Gispen, „Wohnhausbeleuchtung", in *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, hg. von Werner Graeff (Stuttgart: Wedekind, 1928), S. 148.

Einsatz der Beleuchtung also ganz von ihrem Zweck. Das nahm auch der Redakteur der *Bauwelt* als Anlass seiner Kritik zur Stuttgarter Ausstellung: In dem „Dämmerlicht" könne man weder Arbeiten noch Lesen, bemängelte er. Damit ging er jedoch von einer falschen Prämisse aus. Denn in dem Moment, als ihm und den anderen Gästen die Räume des Weißenhofs gezeigt wurden, sollte nicht gelesen, gearbeitet oder sonst eine Tätigkeit verrichtet werden. Noch war keine Beleuchtung für das Wohnen vonnöten, sondern eine für das Ausstellen. Und dem wurde sie gerecht. Die Stuttgarter Exposition dauerte von Juli bis Oktober; die Gebäude der Weißenhofsiedlung hatten dabei werktags von 9 bis 19 Uhr, sonntags von 8 bis 19 Uhr geöffnet.[776] Die präsentierten Räume sind durch das Tageslicht ausgeleuchtet worden. Nachts war es dort dunkel. Dann sollte aber ohnehin kein Gast mehr in den Ausstellungshäusern anwesend sein.

„Eine Lampe tritt nur abends in Funktion. Am Tage ist sie nutzlos – ein Weg- und Aussichtversperrer"[777], bemerkte Gispen. Mehr Lampen wären demzufolge in den Expositionsgebäuden nicht nur vollkommen unökonomisch[778], sondern auch störend gewesen: Sie hätten den Besuchern entweder den wenigen Platz in den Häusern oder den Blick auf die anderen Einrichtungsobjekte verstellt. Dass man in den Innenräumen auf der Weißenhofsiedlung so wenige Beleuchtungskörper zu sehen bekam, war damit weniger als Mangel aufzufassen, wie es in der gängigen Argumentation der zeitgenössischen Zeitschriftenbeiträge geschah. Dieser reduzierte Einsatz der Lichttechnik stellte vielmehr einen Dienst im Sinne der Ausstellung dar.

Nicht abgestritten werden kann jedoch, dass eine einzige Schreibtischlampe, wie sie in der Wohnung Mies van der Rohes stand, mit Einbruch der Dunkelheit kaum ausreichend war – selbst wenn hier nicht gelesen, sondern die Einrichtung gezeigt werden sollte. Doch auch an dieser Stelle gilt es, sich von der Logik des Mangels zu lösen und in eine andere Richtung zu denken: Welchen Vorteil konnte das „Dämmerlicht" für das Ausstellen bringen?

Zur Beantwortung dieser Frage hilft es, sich einer einfachen Konsequenz bewusst zu werden: Ohne Lampen kein Licht, ohne Licht kein Sehen. Dass Zeigen in den Stuttgarter Ausstellungshäusern sollte abends an sein Ende kommen und das Dunkeln in den Wohnungen markierte den Moment, an dem es für

776 Vgl. Much, *Amtlicher Katalog der Werkbundausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927*, S. 16.
777 Gispen, „Wohnhausbeleuchtung", S. 152.
778 Vgl. dazu: „Die ökonomischen Anforderungen jeder Beleuchtung lassen sich in einem zusammenfassen: maximale Ausnützung bei minimaler Hilfsmittelverwendung." Ebd., S. 151.

die Besucher Zeit war, die Häuser zu verlassen. Auf diese Weise war eine subtilere und deutlich stärker durchgreifende Aufforderung möglich, als alle Hinweisschilder oder Anweisungen seitens der Aufsichtskräfte es vermochten: Da er nichts mehr sehen konnte, machte es für den Besucher auch wenig Sinn, in den Räumen zu bleiben und damit wurde es wahrscheinlicher, dass die auf den Expositionsbroschüren schriftlich mitgeteilten Besuchszeiten befolgt wurden. So beeinflusste in den Ausstellungshäusern die Lichttechnik den Aufenthalt und die (Hinaus-)Bewegung des Besuchers. Die Beleuchtung war keine bloßes Werkzeug sie trat als Akteur auf; sie steuerte den Ausstellungsbetrieb mit.[779]

Ob die Absperrkordeln, die engen Gänge oder die wenigen Lampen, sie alle boten den Besuchern der Exposition Anlass, sich zu beklagen: Mit solchen Störungen könne man doch nichts gezeigt bekommen, hieß es in ihren Stimmen. Tatsächlich muss jedoch vom umgekehrten Fall ausgegangen werden: Sie machten das Zeigen erst möglich und organisierten es. Die in die Expositionshäuser eingebaute Substitutionslogik trug dazu bei, dass die Regeln der Ausstellung befolgt wurden und somit das Ausstellen geregelt war. Denn auf diese Weise wurde Distanz hergestellt, die Besucher vom Gebrauch abgehalten, nur bedingt vielen Personen Zugang in die Häuser gewährt und ihnen mitgeteilt, wann sie diese wieder zu verlassen hatten. Objekte, Architekturen und Techniken, hinzugestellt oder gezielt weggelassen, arbeiteten neben dem Aufsichtspersonal daran mit, den Betrachter auf Abstand zu halten.

Wie notwendig eine Regulierung war, legen zwei Fotografien aus der Wiener Werkbundsiedlung dar (Abb. 6.2.3 und 6.2.4). Bilder wie diese sind eine Rarität, denn nur in wenigen Ablichtungen lassen sich Expositionsbesucher *in* den Ausstellungshäusern finden.[780] Dabei zeigen sie, wie die Menschen in die Räume drängten, wie sie warten oder über die Schultern ihres Vorgängers blicken mussten, um etwas von der Einrichtung zu sehen.

779 Somit tritt die Beleuchtung als vermittelnde Instanz auf, deren Mittlerfunktion so zu beschreiben ist, wie es Latour in seinem Artikel zum Berliner Schlüssel tut: „Alles ändert sich, wenn das Wort Vermittlung ein wenig mehr Substanz gewinnt und die Aktion der Mittler bezeichnet. Dann wird der Sinn nicht mehr bloß vom Medium transportiert, sondern teilweise konstituiert, verschoben, neu geschaffen, modifiziert, kurz: übersetzt und verraten. Nein, die asymmetrische Einkerbung des Schlüssellochs und der doppelbärtige Schlüssel ‚drücken' nicht die disziplinarischen Beziehungen aus, ‚symbolisieren' sie nicht, ‚reflektieren' sie nicht, ‚verdinglichen' sie nicht, ‚objektivieren' sie nicht, ‚verkörpern' sie nicht, sondern sie machen sie, sie bilden sie. […] Wenn der Stahlschlüssel kein bloßes Werkzeug mehr ist, gewinnt er die ganze Dignität eines Mittlers, eines sozialen Akteurs, eines Agenten, eines Aktiva." Bruno Latour, „Der Berliner Schlüssel", in *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, hg. von Gustav Roßler (Berlin: Akademischer Verlag, 1996), S. 48 f.

780 Die Fotografien stammen von der Eröffnung der Ausstellung. In beiden Bildern sind der österreichische Bundespräsident Wilhelm Miklas und Hermann Neubacher, Generaldirektor der Gesiba, zu sehen.

Abb. 6.2.3: Fotografie von der Eröffnung der Werkbundsiedlung Wien, Ansicht Treppe, 1932.

Abb. 6.2.4: Fotografie von der Eröffnung der Werkbundsiedlung Wien, Ansicht Wohnraum, 1932.

Letztendlich kamen in Wien mehr als 100.000 Menschen, um die Gebäude und ihre Innenräume zu besichtigen. Wie dringlich es da wurde, Ordnung über menschliche und nicht-menschliche Akteure in die Räume einzuführen, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass diese nach Ende der Exposition bezogen und als Wohnräume weitergenutzt werden sollten.

Mit dieser Transformation wurden die Ausstellungsarchitekturen, -einrichtungen und -beleuchtungen hinfällig. Manche Objekte wie Absperrvorrichtungen oder Verbotsschilder sind entfernt, andere, etwa weitere Beleuchtungskörper[781], dazugestellt worden. Beide Vorgänge waren aufgrund der Beweglichkeit der Gegenstände mit wenig Aufwand verbunden. Doch in einem Aspekt war eine Umwandlung des Ausstellungshauses in ein Wohngebäude nicht so simpel umsetzbar wie bei den Kordeln und Leuchten: Wollte man den engen Korridor aus dem Doppelhaus von Le Corbusier vergrößern, waren drastischere, gar bauliche Maßnahmen erforderlich.

Mit dem Wechsel vom Ausstellen zum Wohnen verloren die Bauten weitestgehend ihren Charakter der „Besuchsobjekte" und damit minimierte sich die Zahl der Personen in den Häusern. Mit einem Flur, der so schmal war wie bei Le Corbusier, ließ sich damit vermutlich deutlich einfacher leben. Das war selbst den kritischen Redakteuren bewusst, als sie die Siedlung zur Exposition besichtigten. Trotzdem konnten sich viele von ihnen nicht vorstellen, wie die Räume in den Gebrauch übergehen, wie sie belebt werden sollten. Ein Journalist vertrat in diesem Punkt eine besonders ablehnende Haltung:

„Auf diesen besonderen Grundrißmangel soll noch hingewiesen werden, es ist die häufig zu geringe Breitenmessung der Korridore, insbesondere im Doppelfamilienhaus Corbusier (ca. 50 cm!). Bei solchen Abmessungen ist ein geordneter Wohnbetrieb doch gänzlich ausgeschlossen, und noch eins: die Beförderung der letzten Wohnstätte eines Menschen, des Sarges. Es läßt sich leicht nachweisen, daß es tatsächlich unmöglich ist, dieses Möbel von einem Zimmer durch diesen engen Korridor ins Treppenhaus zu bringen; es muß also zum Fenster hinausgelassen werden."[782]

Folgt man den Zeilen, dann war das Haus Le Corbusiers mit seiner eigentümlichen Raumaufteilung und dem schmalen Flur nicht nur für das Leben ungünstig geschnitten – auch für das Sterben schien es ungeeignet zu sein.

781 Folgt man Gispen, dann macht eine Auswahl der Lampen und deren Lichtintensität ohnehin erst mit Bezug der Wohnungen Sinn, da hier auch „der persönlichen Geschmack des Bewohners mitspricht". Gispen, „Wohnhausbeleuchtung", S. 150.

782 Justus, „Nachklänge zur Stuttgarter Werkbund-Siedlung", *Deutsche Bauhütte* Nr. 21 (1927): S. 300 f.

6.3 „… und ich brauche ja nicht dort zu wohnen."

Eine Vorstellung vom Mieter in den Siedlungen

Im Schweizerischen Wirtschaftsarchiv findet sich unter einer schier endlosen Sammlung von Zeitungsausschnitten zur Basler *Woba* eine Rarität. Es ist eine Bildcollage von E. Mettler aus der *Zürcher Illustrierten* vom 22. August 1930 (Abb. 6.3.1). Anders als sonst in den veröffentlichten Bildern von Bau-Ausstellungen sind hier nicht bloß die Architekturen und Einrichtungen abgelichtet und in den Texten beschrieben und gedeutet worden. Die zusammengewürfelten Versatzstücke zeigen Szenen mit einzelnen Figuren auf dem Ausstellungsgelände: Erwachsene, Alte, Kinder, Säuglinge und sogar Hunde. Die *Zürcher Illustrierte* – eine Schweizer Wochenzeitschrift, die die Verbindung von künstlerischem Anspruch und Massenwirksamkeit suchte, auf alltagsnahe Bildreportagen setzte und anders als die viele Illustrierten jener Zeit nicht lediglich Agenturbilder veröffentlichte[783] – kreierte damit eine fotografische Berichterstattung, die in ihrer Bildrhetorik an die Ausgaben des *Illustrierten Film-Kuriers* erinnert und sich damit als Reaktion auf eine Bau-Ausstellung betrachten lässt, die sich selbst dem Film bedient hatte. Doch hier wird nicht eine cineastische Narration zusammengefasst, sondern ein Ausstellungsgeschehen. Dabei läuft die Darstellungsweise konträr zu jenen der Druckerzeugnisse von offizieller Seite: Während der Schweizer Werkbund etwa in seiner Verbandszeitschrift *Das Werk* Architektur in klarer, unkommentierter und unverspielter Art ablichtet, treten in der *Zürcher Illustrierten* die Bauten zurück. Stattdessen werden Menschen auf dem Expositionsgelände ins Bild gerückt.

Fragmentarisch sind dabei verschiedene Szenen des Ausstellungsgeschehens in einem Montageverfahren zusammengefügt[784], das mit seiner Typografie, seinen Rastern und Rechtecken durchaus modern wirkt.

783 Vgl. Adrian Scherrer, „Zürcher Illustrierte", *Historisches Lexikon der Schweiz*, zugegriffen 6. August 2013, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D49596.php.

784 Ein Modus, die Bilder zu lesen, besteht darin, die Fotografien seitenweise, von links oben nach rechts unten, zu verfolgen: Als Einstieg dient das Plakat. Die beiden nächsten Bilder zeigen Handwerker, die das Expositionsgelände verlassen. Auf den hierauf folgenden Abbildungen werden Besucher in den Räumen der Hallenausstellung gezeigt. Der Schriftzug „Woba-Hotel" und das Foto einer Szene aus dem zugehörigen Restaurant verweisen darauf, dass ein Hotel Teil dieser Ausstellungsabteilung war. Man zeigte es, um zu demonstrieren, welche wirtschaftliche Bedeutung das Gastgewerbe für die Schweiz hatte. Daraufhin deutet ein großer Pfeil auf die Ausstellungssiedlung. Die linke Seite der Collage widmet sich nun ausschließlich den Menschen in der Siedlung Eglisee.

Bale b
AUSST.
B 77

«Woba», Schweizerisch

Eilig verlassen die letzten Handwerker die Ausstellung am Eröffnungstage. Ihre Arbeit ist getan

Unten: Die Kunstausstellung hat eleganten Besuch

Kritisch, doch wohlwollend wird all das Neue gemustert

Im Restaurant des Woba-Hotels

siedlung

Auch das neue Woh
Stubenwagen nicht
wird deshalb entspr

Abb. 6.3.1: Bildcollage von E. Mettler aus der *Zürcher Illustrierten* vom 22. August 1930.

Allerdings stehen dem die zahlreichen Diagonalen und Überlappungen gegenüber, die im Vergleich zu den offiziellen, nüchternen Architekturdarstellungen überholt wirken. Gestalterisch scheint die Bildcollage an diesen Stellen eher hinterherzuhinken. Der Eindruck wird von der Wahl der Motive bestätigt. Wenn Frauen über einen Kinderwagen gebeugt und Hunde beim Warten abgelichtet werden, dann treten vor allem traditionelle Momente und „heimelige" Elemente in Erscheinung. Hier wird sich deutlich am breiten Publikumsgeschmack angelehnt. Die visuelle Berichterstattung populärer Medien über die Ausstellung und ihre Gebäude wich somit deutlich von der des Werkbunds ab. Die Inkonsistenz zwischen dem Gebauten und dem Gebrauchen begann sich somit schon während der Exposition anhand einer Bildreportage abzuzeichnen.

In dieser Collage werden die Besucher, die in der Regel in den Fotografien von Bau-Ausstellungen nur als Masse dargestellt werden, aus der Anonymität der Menge befreit. So wird nicht nur den Schweizer Architekten und Ausstellungsmachern, deren Porträts aus den Zeitschriften bekannt waren[785], sondern selbst den Besuchern ein Gesicht gegeben. Für sie wurde die Exposition gemacht. Doch etwas über die Gäste und ihre Haltung zu den präsentierten Häusern zu erfahren, ist schwer. Hinweise geben allein die Zitate, die die Redakteure in ihren Zeitschriftenbeiträgen sammelten. Tatsächlich blieben und bleiben die Besucher weitestgehend unbekannt.

Vor diesem Hintergrund dient die Collage aus dem Wirtschaftsarchiv nicht nur als Fund, sondern gar als Fundstelle: Auf der Ebene der Bilder zeigt sie die Besucher, auf der Ebene des Texts macht sie zudem deren Reaktionen auf das Präsentierte zum Thema. Das Verhalten etwa der älteren Dame am linken Rand der Collage beschreibt Mettler wie folgt: „Kritisch und wohlwollend wird all das Neue gemustert". Der Frau rechts gibt er die Unterzeile: „Frau Meier fühlt sich schon ganz zu Hause" und dem jungen Paar gleich darunter: „Wie sie sich einrichten wollen, wird hier besprochen". Zu dem Mann der rechten unteren Ecke in der Zusammenstellung heißt es dagegen: „Er hat sich die Sache nun angesehen, aber bei

785 Vgl. etwa H. Schmidt, „Können wir billige Wohnungen bauen?", *Nationalzeitung* Sonderausgabe zur 1. Schweizerischen Wohnungsausstellung Basel (21. August 1930): S. 1. Hier wurden die Porträts von zehn Verantwortlichen der *Woba* abgedruckt, etwa von Bundesrat A. Pilet-Golar, Ehrenpräsident der *Woba*, Prof. H. Bernoulli, Kommissar der Wohnungsausstellung Eglisee oder B. Strässle, Architekt der Hallenausstellung. Die Porträts sind auch in anderen Zeitungen gezeigt worden, etwa im *Basler Volksblatt* am selben Tag oder in den *Basler Nachrichten*, eine Woche später.

ihm bleibt's beim alten"[786].

Auf welcher Grundlage Mettler zu diesen Kommentaren kam, ob er etwa die Besucher befragt hatte oder ob die Zuschreibungen rein fiktiv waren, ist nicht bekannt. Und ob Frau Meier tatsächlich Frau Meier hieß oder ob sie mit diesen Namen nicht nur für den angenommenen Durchschnittsbesucher stand, bleibt ebenso ungewiss. Doch was die Collage anschaulich macht, ist die Bandbreite möglicher Reaktionen auf die neuen Wohnhäuser und ihre Einrichtungen. Sie reicht von einer direkten Annahme des Gesehenen, über die Anregung zur eigenen Gestaltung bis hin zur Ablehnung des Gezeigten und der Entscheidung, das Bisherige beizubehalten. Diese Zuschreibungen, besonders die letztere, erinnern an einen Satz, den Kurt Schwitters beim Besuch der Weißenhofsiedlung formuliert hatte und der damit das aussprach, was wohl vielen Betrachtern von Bau-Ausstellungen durch den Kopf ging: „Als Ausstellung ist das ganze ausserordentlich lehrreich, und ich brauche ja nicht dort zu wohnen."[787]

Was all die Positionen der Personen aus der Collage sowie der Gedanke Schwitters vereint, ist die Tatsache, dass Ausstellungen von eingerichteten Wohnhäusern die Besucher dazu anregten, sich eine Vorstellung vom Wohnen darin zu machen. „Nichts ist so amüsant, wie eine solche Wanderung durch Wohnhäuser", war etwa in der Schweizer Zeitschrift *Der Bund* zur Stuttgarter Siedlung zu lesen, „Nichts erfordert auch ein so williges und intensives Sicheinleben, ein Verweilen und fast ein Wohnen in den neuen Räumen."[788]

Auf ähnliches verweist ein Ausschnitt eines Artikels von Otto Neurath zur österreichischen Exposition:

„Der Erfolg der Wiener Werkbundsiedlung besteht zu einem erheblichen Teil darin, daß sehr viele Besucher unmittelbar darüber nachdenken, wie sie in den hier gezeigten eingerichteten Wohnungen leben, welche Veränderungen sie vornehmen würden."[789]

Wie dieser Auszug, verfasst von einem der Ausstellungsmacher, halten die Beiträge kritischer Redakteure fest, wie sich die Besucher beim Durchschreiten der Expositionsgebäude in die Wohnräume eindachten. Aus ihren Artikeln geht allerdings hervor, dass die Betrachter dabei an einer Frage immer wieder hängen blieben: Wohin mit den eigenen Möbeln? Die *Groß-Frankfurter Volksstimme* etwa hielt zur Stuttgarter Siedlung fest:

786 Alle Kommentare sind der Collage beigefügte Zitate. E. Mettler, *„Woba", Schweizerische Wohnungsausstellung Basel*, Bildcollage, 22. August 1930, Ausstellungen B 77, Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

787 Kurt Schwitters, „Stuttgart, Die Wohnung – 1927", in *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*, hg. von Sabine Weißler und Hans Eckstein, Aufsatz von 1927 (Gießen: Anabas-Verlag, 1982), S. 119.

788 Artikel vom 23. August 1927 abgedruckt in „In- und ausländische Pressestimmen zur Werkbund-Ausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927", S. 18.

789 Neurath, „Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als ‚Ausstellung'", S. 215.

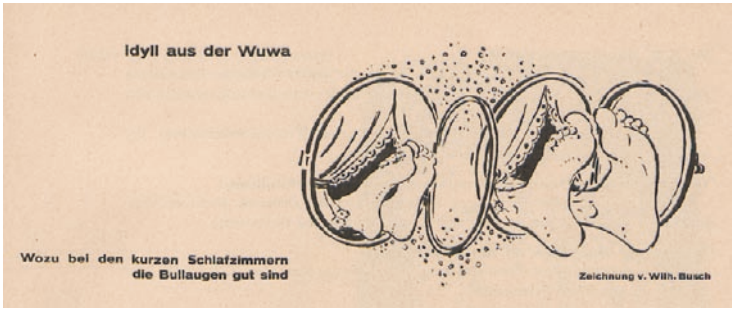


Abb. 6.3.2: *Idyll aus der WUWA*, Zeichnung von Wilhelm M. Busch, 1930.

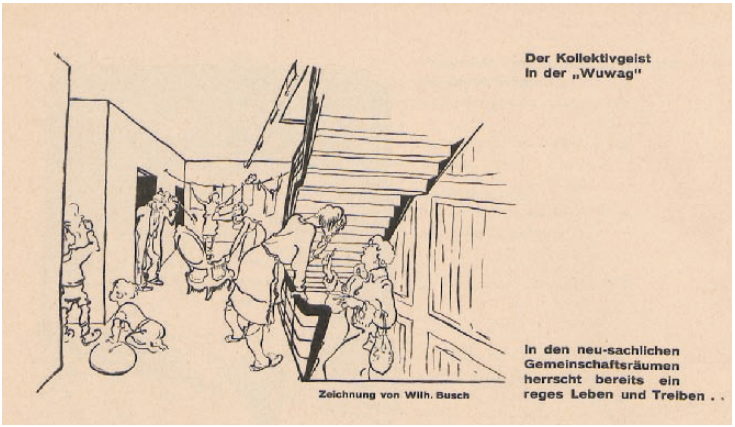


Abb. 6.3.3: *Der Kollektivgeist in der „WUWAG"*, Zeichnung von Wilhelm M. Busch, 1930.

„[…] die Raumgrößen der Wohn- und Schlafzimmer werden bemängelt, weil man sie in Gedanken schnell mit dem alten Hausrat ausmöbliert und sich dann allerdings die Sachen sehr stark im Raum stoßen. Aus dem Munde einer alten, klugen Dame hörten wir dabei eine Bemerkung, die den Nagel auf den Kopf trifft: ‚Das sind Wohnungen für neue Menschen!'"[790]

Drei Jahre später veröffentlichten die *Neuen Zürcher Nachrichten* einen Beitrag, der ganz ähnlich auf die präsentierten Häuser der Basler Bau-Ausstellung reagierte:

„Hier hört der bisherige Mensch entschieden auf. Er muß auf kleinere Körperformen umgeimpft werden. Er darf von nirgendwo kommen, oder wenigstens sein angestammtes Hausgerät vom alten Ausmaß und Fassungsvermögen, aber auch gar keines mitbringen."[791]

Den Besuchern, die sich als potenzielle Mieter imaginierten, war bewusst, dass die Architekten und Ausstellungsorganisatoren sich eine eigene Vorstellung vom idealen Bewohner gemacht hatten. Die Zeilen aus den beiden Zeitungsausschnitten legen dar, wie die wenigsten Gäste glaubten, diesem Ideal zu entsprechen. Vielmehr bezweifelten sie, selbst in die Wohnungen zu passen. Diese Skepsis bezog sich

790 Artikel vom 17. August 1927 abgedruckt in „In- und ausländische Pressestimmen zur Werkbund-Ausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927", S. 8.

791 o. A., „Die ‚woba' und der bisherige Mensch", *Neue Zürcher Nachrichten* (30. September 1930), o. S., Ausstellungen B 77, Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

tatsächlich auch auf die Körpergröße. Das nahm Wilhelm M. Busch in einer Karikatur zur *WUWA* (Abb. 6.3.2) auf; ein Breslauer Illustrator, der mit ebenso spitzer Feder arbeitete wie sein bereits verstorbener Namensvetter. Auf die Gäste machte es den Eindruck, als seien die Häuser für einen Neuen Menschen geformt worden, zu dessen Merkmalen es gehörte – derart schien es zumindest –, klein zu sein, keine Vergangenheit im Wohnen zu haben und somit keine Möbel mitzubringen.

Die Besonderheit der Ausstellungshäuser in Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien lag darin, dass sie nach der Exposition nicht abgebaut, sondern bezogen wurden. Seitens der Presse stieß dies auf viel Lob. Anderseits, das geht ebenso aus den zeitgenössischen Artikeln hervor, fürchteten sich manche Redakteure vor dem, was geschehen würde, nachdem die Mieter eingezogen wären:

„Welches Bild mögen die Wohnungen in einem halben Jahre bieten, wenn sie bewohnt sind? Wenn die äußerst sparsam bemessenen Räume mit dem heute noch normalen Hausrat angefüllt werden? Ja, selbst angenommen eine Familie beschränke sich auf das allernotwendigste Mobiliar: Es wird nicht zu vermeiden sein, daß das jetzt darin Befindliche ergänzt wird. Die da und dort fehlenden Oefen müssen gestellt werden, neben die Betten werden Nachttischchen gestellt, auch wenn der Architekt sie nicht geplant hat und der Raum theoretisch dafür nicht ausreicht. Die Wände werden mit guten und schlechten Bildern gehängt, einesteils weil sie nun einmal vorhanden sind und anderenteils weil es nicht jedermanns Sache ist, sich der Mode der leeren, gähnenden Wände anzuschließen. Ein Mieter bringt ein Klavier, ein zweiter ein Grammophon; doch wohin damit?“[792]

Auch solche Befürchtungen nahm Busch zum Anlass einer Zeichnung (Abb. 6.3.3). Seine Persiflage zeigte überspitzt ein Szenario, bei dem Mieter mit ihren bisher gewohnten Gestaltungsabsichten und Einrichtungsgegenständen in die modernen Bauten zogen. Im Text dazu heißt es:

„In den Gemeinschaftsräumen herrscht bereits reges Leben und Treiben. Geübte Frauenhände haben dem in neuster Sachlichkeit gehaltenen Raum mit einer lustigen Flaggenschnur aus bunten Windeln und Kinderhöschen geschmückt und die Bauhauseinrichtung durch eine Garnitur behaglicher roter Plüschmöbel ergänzt.“[793]

792 W. Rüdishüli, „Die Ausstellungssiedlung Eglisee“, *Schweizer Baublatt* 51, Nr. 73 (13. September 1930): o. S. Ähnlich wurde es in der *Nationalzeitung* formuliert: „Schlimm ist geradezu der Gedanke, daß die späteren Mieter mit alten Möbeln einziehen, die der Wohnung nicht nur den ganzen Raum, sondern auch jede Stellmöglichkeit nehmen.“ o. A., „Wie eine Hausfrau über die Eglisee-Kolonie urteilt“, *Nationalzeitung* (3. September 1930), o. S., Ausstellungen B 77, Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

793 Rudolf Hillebrand, „Ums blaue Band des Ozeans – Die erste und einzige Fahrt des Salon- und Schnelldampfers ‚Wuwag‘ im Spiegel der Öffentlichkeit“, *Schlesische Monatshefte* Nr. 2 (1930): S. 54. Die Karikaturen illustrierten diesen Beitrag im Februarheft, die den Untertitel „Ausgabe zum schlesischen Humor“ trägt. Der Artikel nimmt die Dampfermotive der Breslauer Bau-Ausstellung zum Anlass, das Turmhaus von Rading fiktiv als Schiff unter dem Namen „Wuwag“ in See stechen zu lassen. Das Ziel Amerika erreicht es jedoch nicht, sondern gerät in der Erzählung in Seenot. Hillebrand schließt die erdachte Reportage mit der folgenden Meldung: „Der Magistrat Breslau hat den leergepumpten und von der Siedlungsgesellschaft restaurierten Dampfer ‚Wuwag‘, zusammen mit vierzehn ausgedienten Eisenbahnwaggons, für Wohnzwecke angekauft und in Grüneiche zur endgültigen Aufstellung gebracht. Eine Umfrage ergab, daß die jetzigen Mieter sich in ihrem neuen Heim durchaus wohl fühlen.“ Ebd., S. 58.

Tatsächlich sorgten sich die Expositionsmacher darum, an wen die Häuser vermietet werden sollten. Etwa erbat die Ausstellungs- und Geschäftsleitung, noch vor Eröffnung der Stuttgart Schau, beim Stadtschultheissenamt neben einem Zuschuss für die Möblierung, dass „unter den sich meldenden Mietern […] eine gewisse Auswahl vorgenommen wird. Möglichst auch darauf wird Rücksicht genommen werden müssen, dass die betr. Personen, die während der Ausstellung gezeigte Einrichtung ~~möglichst~~ übernehmen."[794] Damit wäre die zusätzliche finanzielle Unterstützung zu verantworten, so die Argumentation.

Mit anderen Dokumenten des Stuttgarter Stadtarchivs lässt sich wie bei einem Puzzle die Vorstellung des idealen Bewohners weiter komplettieren. Dieser zeichne sich nicht nur dadurch aus, die gezeigte Ausstattung beizubehalten, sondern auch durch eine besondere Offenheit. Zum einen, da er sich auf das Neue Wohnen einzulassen hat, zum anderen, weil er sein Zuhause weiterhin Fremden öffnen soll. „Als Mieter können nur Familien in Frage kommen, die über eine entsprechende innere Einstellung zu dem in der Weissenhofsiedlung Geschaffenen verfügen", schrieb am 7. November 1927 die Direktion der Werkbundausstellung an den Oberbürgermeister der Stadt. Solche Bewohner „sind wohl auch zugänglich für Auflagen, die ihnen im Hinblick auf den Charakter der Siedlung als einer Versuchssiedlung und der Sammlung von Erfahrungen sowie der Notwendigkeit gelegentlicher Besichtigungen durch fremde Kommissionen usw. gemacht werden müssen"[795].

Am selben Tag diskutierte auch der Gemeinderat über die Verwertung der Weißenhofsiedlung. Dort äußerte sich der Oberbürgermeister Lautenschlager selbst zu den potenziellen Bewohnern:

„Immerhin nehme ich an, dass gerade diejenigen Mietlustigen, die auf die Weissenhofsiedlung ihr Augenmerk gerichtet haben, besonders wagemutig […] sind […] Man sprach soviel von den neuen Menschen, die zum Bewohnen solcher Wohnungen in Frage kommen. Diese neuen Menschen sind ja wahrscheinlich nur in einer kleinen Minderzahl bis jetzt geboren, andere werden vielleicht noch nachfolgen […]"[796]

Lautenschlager erkannte, dass zwar viele Interessenten den Willen zum Experiment hatten, diese aber womöglich noch weit von dem Mieterideal der Ausstellungsmacher entfernt waren. Nichtsdestotrotz

794 „Brief der Ausstellungs- und Geschäftsleitung an das Stadtschultheissenamt Stuttgart", 22. Juni 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart. Streichung handschriftlich im Original.

795 „Brief der Direktion der Werkbund-Ausstellung an den Oberbürgermeister der Stadt Stuttgart", 7. November 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

796 „Stenogram: Öffentliche Sitzung des Gemeinderats, Betreff: Verwertung der Weissenhofsiedlung", 7. November 1927, S. 6, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart. Zu einer ähnlichen Erkenntnis kam auch Josef Frank vier Jahre später: „Der moderne Mensch, wie ihn der moderne Kulturverehrer annimmt, der, nachdem er den ganzen Tag auf der Eisenbahn gefahren ist und Geld verdient hat, dann nach Hause kommt und sein Grammophon andreht und Turnübungen macht, existiert nicht und wenn, in was für Exemplaren!" Frank, *Architektur als Symbol*, S. 173 f.

mussten die Wohnungen, die der Stadt hohe Kosten verursacht hatten und deren Mieten nun etwa 30% über den ortsüblichen Preisen lagen[797], zügig Bewohner finden und bezogen werden – selbst wenn die Ausstattungen nicht übernommen werden sollten.

Tatsächlich hatte sich schon am 2. November 1927 die Firma Walter Knoll & Co in einem Brief aufgebracht an das Städtische Hochbauamt gewandt. Von dort stammten etwa die Polstermöbel in Lilly Reichs sowie in Ludwig Mies van der Rohes Wohnungen im Mietshausblock. Der Betrieb war nun bestürzt darüber, dass er die Möbelstücke aus den ehemaligen Ausstellungsbauten wieder abholen sollte.[798] Dies entsprach nicht den Erwartungen seitens der Ausstellerfirmen. Sie waren davon ausgegangen, die eigens für die Exposition produzierten Fabrikate in den Häusern zu belassen. Aber nicht einmal ein Teil der Einrichtung von Walter Knoll & Co wurde letztlich übernommen. Der Stelle, der die Vermietung der Häuser übertragen worden war, war es demzufolge nicht gelungen, Bewohner zu finden, die mit den ausgestellten Einrichtungsgegenständen leben wollten und damit dem Ideal der Ausstellungsmacher entsprachen. So wurde den Ausstattungen vermutlich das gleiche Schicksal zuteil, das viele Ausstellungseinrichtungen nach Ende von Expositionen erwarten: die Entsorgung.

Einen wird die Ablehnung der Möbel womöglich nicht sonderlich verwundert haben: den künstlerischen Leiter der Ausstellung Mies van der Rohe. Werner Graeff hielt in seinen Erinnerungen fest, dass der Architekt und Expositionsmacher im Grundsatz den folgenden Standpunkt vertrat: „Niemand weiß, wie lange eine Wohnung so bewohnt wird, wie wir es uns vorgestellt haben. Ganz sicher nicht länger als wenige Jahre."[799] Dies sollte sich maximal beschleunigen: Mit den Polstermöbeln in Mies van der Rohes Wohnung wurde nicht nur wenige Jahre, sondern gar nicht gewohnt.

Da niemand wusste, in welcher Einrichtung der Bewohner in dem Mietshausblock leben wollte, ging Mies van der Rohe gar soweit, mit den beweglichen Wänden Möglichkeitsräume zu schaffen. Hier

---

797 Vgl. dazu: Bodo Rasch, „Wie die Weissenhofsiedlung entstand", in *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*, hg. von Sabine Weißler und Hans Eckstein (Gießen: Anabas-Verlag, 1982), S. 109. Rasch spricht dabei von einer „fast homogenen Gruppe geistig sehr aufgeschlossener Bürger", die in die Siedlung einzog.

798 Vgl. „Brief der Firma Walter Knoll & Co an das Städtische Hochbauamt", 2. November 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart. Die Firma erbittet darin sogar die Daten der Mieter, um mit ihnen zwecks einer Übernahme der Möbel in Kontakt treten zu können. Zu diesem Zeitpunkt waren die Bewohner aber noch nicht bekannt, denn die Besichtigungstermine für die Interessenten waren erst für den 19. und 20. November 1927 anberaumt. Vgl. „Niederschrift über die Sitzung der Unterkommission des Hauptausschusses" (21. November 1927, o. J.), § 192, Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1 Nr. 2, Stadtarchiv Stuttgart.

799 Graeff, *Hürdenlauf durch das 20. Jahrhundert*, S. 73.

konnte sich der Mieter selbst und bis auf Küche und Bad flexibel seinen eigenen Grundriss schaffen. Nicht nur dieses Gebäude präsentierte zur Ausstellung eine offene Inneneinteilung. Ebenso in den Häusern von Le Corbusier, Mart Stam oder Adolf Rading waren ähnliche Konstruktionen mit Klapp- und Schiebetüren oder Harmonikawänden eingebaut worden. „Der Bewohner gestaltet durch diese Umänderung, die er vornimmt, gewissermaßen seine Wohnung selbst und nimmt dadurch größeren Anteil", hielt der Kritiker Fritz Block nach seinem Ausstellungsbesuch in der Hamburger Zeitschrift *Der Kreis* fest. „Allerdings entbehrt ein Teil dieser Einrichtungen nicht der Problematik. Es erscheint auch zweifelhaft, ob sich Derartiges bei uns einbürgern wird. Jedenfalls scheinen die Bequemlichkeiten der Bewohner und die hohen Kosten dieser Ausführungen nicht dazu angetan, ihnen weitere Verbreitung zu sichern."[800]

Was Block schon während der Exposition ankündigte, sollte sich mit dem Bezug der Häuser des Weißenhofs bewahrheiten. „Die beweglichen Zwischenwände sind entweder fest eingebaut worden (Mies), oder sie werden praktisch nicht benutzt und nur teilweise geöffnet, z. B. in den Häusern Stam und Rading."[801] Das legte 1929 ein Bericht der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen dar, die den Bau der Siedlung finanziell gefördert hatte und nun dessen Nutzung untersuchte. Dort heißt es des Weiteren: „Die meisten Wohnungen machen einen freundlichen, ordentlichen Eindruck, auch wenn ihre Möblierung dem Charakter dieser Wohnungen nicht entspricht. In verschiedenen Fällen sind jedoch Möbel vor Fensterflächen gerückt worden, woraus hervorgeht, daß es an Stellfläche gefehlt hat."[802]

Das war für das Konzept von mehr Luft und Licht fatal. Bessere Stellflächen hätte man im Gebäude Mies van der Rohes schaffen können, indem man den Grundriss veränderte. Aber von dieser Möglichkeit nahmen die Bewohner offenbar keinen Gebrauch. Als der Status des Mietshausblocks vom Ausstellungsstück zum Wohnobjekt übergehen sollte, entschieden sich die Mieter nicht nur gegen die Übernahme der ausgestellten Gegenstände, sie lehnten selbst die Idee der freien Grundrissgestaltung ab. Dass ein solcher Fall eintreten würde, davon war vermutlich auch Mies van der Rohe nicht ausgegangen.

800 Fritz Block in seinem Aufsatz *Die neue Wohnung* zitiert in Gustav Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof*, Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen: Sonderheft 6 (Berlin, 1929), S. 43.

801 Aus dem „Bericht über die Besichtigung in der Weißenhofsiedlung am 15. und 16. März 1929 durch Reg.-Baumstr. a. D. Langen und Reg.-Baumstr. Dr. Triebel", abgedruckt in Ebd., S. 152.

802 Ebd., S. 153.

Nur das Wohnkonzept, das Le Corbusier in seinem Doppelhaus mit Hilfe von ausziehbaren Wänden und anderen Schiebeeinrichtungen verfolgte, wurde noch weniger angenommen: Bis Ende 1928 blieb das Gebäude gänzlich unbewohnt. Mit der Halbierung der anfänglich angesetzten Miete zog endlich Anton Kolig, expressionistischer Maler und Professor an der Kunstakademie Stuttgart, ein. Bereits er nahm Veränderungen am noch jungen Bau vor und als sein Mietvertrag im Jahr 1932 auslief, wurde die Inneneinteilung des Hauses grundlegend umgestaltet. Erst als man, wie in der konventionellen Architektur, feste Wände einbaute und damit einen unveränderbaren Grundriss schuf, fanden sich weitere Menschen, die dort leben wollten.[803] Im Zuge zusätzlicher Umbauten ging auch der enge Korridor im Doppelhaus verloren[804], über den man während der Ausstellung so spottete. Aufgrund des Widerwillens der einziehenden Mieter gegenüber den neuen Lösungen passte man also das moderne Gebäude peu à peu an alte Gewohnheiten an.

Am 1. Mai 1928 veröffentlichte das *Neue Tageblatt* einen Beitrag mit dem Titel *Wie wohnt man in der Werkbundsiedlung?*. Zu diesem Zeitpunkt waren alle Häuser, bis auf die von Le Corbusier, vermietet. Über die Inneneinrichtung der Wohn- und Schlafräume hieß es in dem Artikel:

„Ich war überrascht, wie viel Geschmack, Kultur und Behaglichkeit – welch verpöntes Wort! – in den modernen Häusern herrscht. Die Leute haben fast durchweg ihre *eigenen Möbel aus Holz* mitgebracht. Nirgends entdecke ich bei meinen verschiedenen Besuchen die während der Ausstellung gezeigten Metallmöbel. Ich sah neuzeitlichen Stil, aber auch ältere und ganz alte Möbel, die bei richtiger Auswahl sogar recht gut vor den weißen und farbig gestrichenen Wänden wirkten."[805]

Von der damaligen Patchwork-Nutzung – mit alten Möbeln in neuen Wänden zu leben – existieren keine Aufnahmen. So bedauerlich dies ist, darin liegt eine Konsequenz: Der Gebrauch der Häuser entsprach nicht den Vorbildern, die man auf der Bau-Ausstellung kreierte und deren Ablichtungen in den offiziellen Ausstellungskatalogen und in den Kunst- und Architekturzeitschriften massenhaft verbreitetet worden waren. Der deutlichste Widerstand gegen die Wohn-Bilder, die die Architekten schufen, war es, der breiten Öffentlichkeit keine Abbildungen zu liefern und damit den nun bewohnten Privatraum von

803 Ähnliches ist vom Wohngebäude Radings in der Breslauer *WUWA* bekannt: „Das Haus mußte erst durch einen anderen Architekten umgebaut werden, ehe sich überhaupt Leute fanden, die bereit waren, in diesem Bau zu wohnen." Anmerkung im Abbildungsteil zum Artikel: o. A., „Ein Spaziergang nach 3 Jahren!", *Ostdeutsche Bau-Zeitung* Nr. 36 (9. September 1932): S. 299.

804 Vgl. Claudia Mohn, „Bauforschung an einem Objekt der Klassischen Moderne – Das Doppelhaus von Le Corbusier und Pierre Jeanneret in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart", *Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege* Nr. 1 (2008): S. 10.

805 Artikel abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 225.

der bisherigen Bilderproduktion auszuschließen.

Durch das Einziehen mit vertrauten Möbeln und Gewohnheiten entzogen sich die Bewohner auch dem Diktat des Wohnens, welches viele Kritiker mit den Häusern von Bau-Ausstellungen verbanden. Adolf Behne etwa, der die Stuttgarter Schau von 1927 durch sein Vorwort in der Begleitpublikation *Wie bauen?* noch unterstützte, war zwei Jahre später einer anderen Exposition dieser Art weniger geneigt. Zur Siedlung Dammerstock, errichtet von Walter Gropius, hielt er fest:

„[…] faktisch wird der Mensch gerade hier zum Begriff, zur Figur. Der Mensch hat zu wohnen und durch das Wohnen gesund zu werden, und die genaue Wohndiät wird ihm bis ins einzelne vorgeschrieben. Er hat, wenigstens bei den konsequentesten Architekten, gegen Osten ins Bett zu gehen, gegen Westen zu essen und Mutters Brief zu beantworten, und die Wohnung wird so organisiert, daß er es faktisch gar nicht anders machen kann. […] Hier in Dammerstock wird der Mensch zum abstrakten Wohnwesen, und über allen den so gut gemeinten Vorschriften der Architekten mag er am Ende stöhnen: ‚Hilfe … ich muß wohnen!'"[806]

Bei der Konzipierung der Siedlung, die nach einem vorgegeben Programm errichtet wurde und Teil einer übergreifenden städtischen Planung war, ließ sich von Gropius, jedoch ebenso wenig von Behne vorhersagen, welche Menschen die Häuser bewohnen und wie sie sich dort verhalten werden:

„Die Fälle, in denen eine Familie die Räume so benutzt, wie es der Architekt sich gedacht hat, sind in allen Siedlungen der Welt sehr selten. Nehmen wir an, daß wirklich in allen Fällen die Vorschläge des Architekten richtiger waren …. welches Mittel hat er, seinen Willen durchzusetzen? Keines"[807]

Tatsächlich zogen in Dammerstock in die einzelnen Wohneinheiten meist weniger Personen ein als geplant. Durch diese Unterbelegung wurden sie jedoch verhältnismäßig teuer und damit für Menschen, die wenig verdienten, kaum finanzierbar. Dies sollte ein Manko vieler Häuser von Bau-Ausstellungen der 1920er und 1930er Jahre werden: Deren Programme zeichneten die Gebäude zu Zeiten der Wohnungsnot als Siedlungsprojekte für untere bis mittlere Einkommensschichten aus. Was die Expositionen allerdings in der Regel zeigten, waren Häuser und Ausstattungen für gehobene Ansprüche – nicht zuletzt, da die Verantwortlichen davon ausgingen, dass nur solche Exponate Besucher anlocken würden und im Stande wären, Anregungen zu bieten. Denn orientiert wurde sich in Einrichtungsdingen, so die Annahme, noch immer an den oberen Schichten.[808] Zudem stiegen im Zuge der konkreten Planungen und Errichtungen die Baukosten derart an, dass die Wohnstätten für die einst ins Visier genommene

806 Adolf Behne, „Dammerstock", *Die Form* Nr. 6 (März 1930): S. 164.
807 Ebd.
808 Vgl. dazu: „Wenn Leute, die über wenig Mittel verfügen, in der Wiener Werkbundsiedlung ein einfach lackiertes Eisenbett in einem Zimmer mit wertvollem Tisch und wertvollem Teppichen finden, dann werden sie es meist lieber für ihre Wohnungen anschaffen, als wenn es als Bestandteil einer Armeleutewohnung vorgeführt wird." Neurath, „Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als ‚Ausstellung'", S. 215.

Zielgruppe unerschwinglich wurden.[809] Schlussendlich zogen Personen ein, die der Mangel an Wohnungen kaum belastet hatte.[810]

Dies ist etwa von der Wiener Werkbundsiedlung bekannt. Propagiert wurde wieder und wieder, dass man diese Häuser für Arbeiter errichten würde. Aber die Menschen, die die Häuser bewohnten, „rekrutierten sich vorwiegend aus einem Milieu der Beamten, Kaufleute, Lehrer, Ärzte und Rechtsanwälte, aber auch Wissenschaftler […] zählten dazu"[811]. Besonders zahlreich waren künstlerische und technische Berufe vertreten, etwa Ingenieure und Architekten, Schauspieler und Musiker, Verleger und Bildhauer. Nur solche Personen waren bereit, in Häuser zu ziehen, mit denen man so hohe Erwartungen verband. Ähnlich hatte es sich zuvor schon in Breslau verhalten. Das Gelände der Versuchssiedlung war nach der Exposition zu einem „Künstlerviertel" geworden. Während Scharouns Wohnheim nie in die geplante Nutzung überging, sondern zu einem reinen Hotel wurde, fanden die übrigen Gebäude ihre Mieter vor allem aus dem Kreis der eigenen Ausstellungsarchitekten oder der Lehrer der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe.[812] Ursache dafür war, dass sie die neue Gestaltung akzeptierten – andere zogen schnell wieder aus[813]. Aber auch nur solche Personen konnten sich diese Wohnungen überhaupt leisten. Als etwa die Wiener Werkbundsiedlung, geplant als eine Gruppe von zum Verkauf stehenden Häusern, errichtet wurde, steckte Österreich in einer tiefen Krise. 1931 war mit dem Bankkrach der

809 Nur in Basel waren die Wohnungen in der Modellsiedlung billiger als die auf dem Markt, was darauf zurückzuführen ist, dass dort kaum Experimente bezüglich Methoden und Material durchgeführt worden waren.

810 So hieß es in der *Bauwelt* zu Stuttgarter Schau: „Keines der hier errichteten Häuser, auch keine der Wohnungen ist für den Bürger mit Durchschnittseinkommen, dem die Wohnung zugedacht war, erschwinglich. Eine Wohnungsnot für den Mann mit hohem Einkommen gibt es aber nicht." o. A., „Kritisches über die Stuttgarter Werkbund-Siedlung, 1. Der Bauherr", *Die Bauwelt* Nr. 39 (29. September 1927): S. 971.

811 Barbara Sauer, „Licht, Luft, Sonne im modernen Eigenheim – Die ersten Bewohnerinnen und Bewohner der Werkbundsiedlung", in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Anita Aigner (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 263.

812 Die Ausstellungsarchitekten Heinrich Lauterbach, Hans Scharoun und Albert Kempter wohnten zeitweise in den Gebäuden der Versuchssiedlung; von der Akademie zogen etwa Johannes Molzahn, Georg Muche oder Oskar Schlemmer ein. Für die Breslauer Presse fügte sich dieser Fakt in ihren Vorwurf ein, dass bei der *WUWA* seitens der Akademie Vetternwirtschaft betrieben worden war. Folge aus der sogenannten „Prominentenkrise" war, dass Scharoun, Rading, Molzahn und Lauterbach aus der Schlesischen Abteilung des Deutschen Werkbunds austraten. Vgl. Beate Störkuhl und Jerzy Ilkosz, „Architektur an der Breslauer Kunstakademie", in *Werkstätten der Moderne: Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903-1932*, hg. von Schlesisches Museum zu Görlitz (Halle an der Saale: Stekovics, 2004), S. 37.

813 Bekannt ist, dass viele der Häuser in Breslau eine erstaunlich hohe Anzahl an verschiedenen Mietern nach nur kurzer Zeit hatten. In der *Ostdeutschen Bau-Zeitung* hieß es drei Jahre nach der Ausstellung: „Wie wenig von den damaligen Bauten den wirklichen Anforderungen des Bewohnens entsprechen, beweisen schon die Umstände, daß in vielen Gebäuden bereits die 3. und 4. Mieter wohnen, manches umgebaut oder einen anderen geplanten Zweck zugefügt wurde und viele Häuser schon einen neuen Außenputz erhalten haben." o. A., „Ein Spaziergang nach 3 Jahren!", S. 298. Die starke Fluktuation wird hier auf ein mangelndes Zurechtkommen seitens vieler Bewohner, aber auch auf die technischen Unzulänglichkeiten der Gebäude zurückgeführt.

Österreichischen Creditanstalt die Finanzlage im Staat desaströs und bis 1933 war jeder vierte erwerbsfähige Einwohner arbeitslos. Zu dieser Zeit sich ein eigenes Haus anzuschaffen, war für die meisten Arbeiter und Angestellten nicht realisierbar.[814] Zur Eröffnung der Exposition waren tatsächlich erst 14 Häuser, also nur ein Fünftel der Gebäude, verkauft worden und auch danach lief die Veräußerung nur schleppend. Zogen zwar schon eine Woche nach Schluss der Schau die ersten Bewohner ein, so füllte sich die Siedlung erst als man ab 1934 die übrigen verfügbaren Häuser von der Wiener Gemeinwirtschaftlichen Siedlungs- und Baustoffanstalt Gesiba mieten konnte.[815]

Als problematisch wurden viele Häuser und ihre Aufteilungen schon während der Exposition erkannt, da sie trotz der gemäßigten modernen Auffassung nicht zu den Wiener Gewohnheiten passen wollten. So kritisierte etwa die Architektin Liane Zimbler bei ihrem Besuch der Ausstellung die Küchen, da diese zu klein seien, um dort den „berühmten Wiener Apfelstrudel"[816] herstellen zu können. Auch traf die Möblierung nicht den Geschmack der meisten Österreicher. Zwar versuchten die Ausstellungsmacher, auf eine Mentalität des Festhaltens an der eigenen Tradition und Geschichte einzugehen und die Wohnungen mal mit umgearbeiteten historischen Möbeln wie bei Jacques Groag, mal mit Antiquitäten wie bei Otto Breuer oder mal mit einer Mischung aus alten und neuen Möbeln wie bei Josef Frank auszustatten.[817] Doch auch auf der Wiener Werkbundsiedlung sollten vor allem neue Typenmöbel propagiert werden. Schlussendlich stellten sie im Gebrauch aber ein „Minderheitenprogramm"[818] dar; gewohnt wurde in den meisten Haushalten der Stadt weiterhin mit den geerbten Möbeln aus der Zeit des Historismus.

So ist es kaum verwunderlich, dass die Bewohner die Inneneinrichtungen, die auf der Exposition gezeigt

814 Vgl. Otto Kapfinger, „Anspruch und Ausgang – Zur Projekt- und Baugeschichte der Internationalen Werkbundsiedlung Wien 1932", in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 53.

815 Ähnlich wie in Stuttgart sollten auch hier manche Gebäude über längere Zeiträume hinweg unbewohnt bleiben. Für zwei der drei Häuser von Rietveld fanden sich erst 1937 Mieter.

816 Vgl. dazu das volle Zitat: „Es ist gewiß Aufgabe einer derartigen Ausstellung, die Wohngewohnheiten zu beeinflussen, was auch in bestimmtem Ausmaß möglich sein wird. Aber es kann nicht gelingen, Menschen zur Umstellung ihres gesamten Lebens zu zwingen. Wenn schon in kulinarischer Hinsicht die Ausstellung reformierend wirken muß, weil in den meisten Kleinküchen weder der berühmte Wiener Apfelstrudel erzeugt werden kann noch aber jemand, der sich von Strudel nährt, die Dimensionen hat, in so einer Küche zu arbeiten oder gar die Kellertreppe zu benützen, so ist eine Propaganda für Kinderlosigkeit doch nicht mit im Programm." Aus dem Artikel *Rund um die Werkbundsiedlung* in *Neues Wiener Tageblatt*, 20. Juli 1932, zitiert in Krischanitz und Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung*, S. 43.

817 Vgl. Eva-Maria Orosz, „Typenmöbel mit persönlicher Note – Mustereinrichtungen in der Werkbundsiedlung", in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 64.

818 Ebd., S. 70.

wurden, nicht übernehmen wollten. Als wären die Verantwortlichen sich schon bei der Konzeption über die mangelnde Bereitschaft dazu bewusst gewesen, ging man bezüglich der Ausstattung der Wohnungen pragmatischer vor: Anders als etwa bei der Stuttgarter Ausstellung sind sie deutlich als kommerzielle Schauräume genutzt worden. In Wien markierte man die Einrichtungsgegenstände mit Etiketten und Firmenschildern. Die Fabrikanten stellten in den Häusern während der Exposition ihre Möbel leihweise und kostenlos zur Verfügung, danach „wanderte das Inventar in die Musterräume der Firmen zurück, wurde von den Architekten weiterverwendet oder verkauft“[819]. Letztendlich hat also auch in diesen präsentierten Innenraumgestaltungen nie jemand gelebt.

Die Idee, dass Ausstellungsbauten mit ihren Ausstellungseinrichtungen nach Ende der Exposition bewohnt werden, wurde im Rahmen der besprochenen Beispiele nur 1901 in Darmstadt umgesetzt. Aber selbst dort, blieb diese Vorstellung, wie man sie zur Exposition verbreitete, zum Teil eine Fiktion. Peter Behrens etwa zog nie in das Haus ein, das er sich selbst erbaut und zum vermeintlichen Gebrauch ausgestattet hatte. Stattdessen blieb er während seiner Zeit in Darmstadt in der Wilhelmstraße wohnen, wie es aus Meldelisten des Stadtarchivs und aus einem Bericht des Kunsthistorikers Gustav Pauli aus dem Jahr 1903 hervorgeht.[820] Dort ist festgehalten:

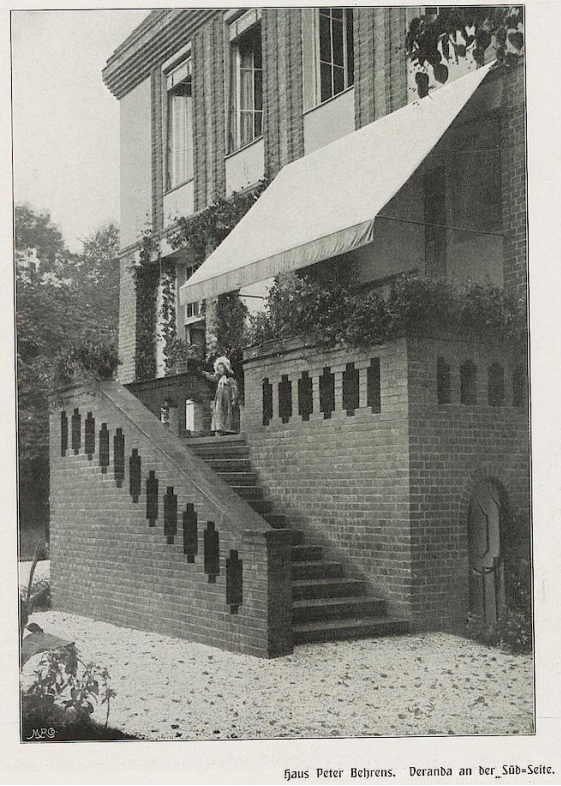
„Behrens nahm mich zu Tisch mit, was seine arme Frau, die grad’ Waschtag hatte, in einige Verlegenheit zu stürzen schien. […] Sein prächtiges Haus, das ihn selbst annährend 150 000 M. gekostet hat – vielleicht mehr als sein ganzes Vermögen – steht verlassen auf der Mathildenhöhe und wartet auf einen Käufer. ‚Ich mag nicht mit einer Petroleumlampe darin wohnen. Das wäre nicht stilvoll‘, meinte er ganz gelassen und bleibt in seiner Etagenwohnung an der Wilhelmstraße. Aber weshalb hat er es dann für seine persönlichen Bedürfnisse so raffiniert eingerichtet. Es sollte ‚etwas künstlerisch Vollendetes‘ werden, und dann wollte er nicht hinter Olbrich zurückbleiben.“[821]

Der Bau von Behrens löste somit auf eine skurrile Weise das ein, was der Schriftzug über dem Portal des Atelierhauses der Mathildenhöhe ankündigte: „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war noch jemals sein wird“. Für Behrens war sein Gebäude tatsächlich kein Haus zum Wohnen, sondern nur ein Haus zum Ausstellen; dem Ausstellen seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit, die er, in Konkurrenz

819 Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz, „Die Wiener Werkbundsiedlung 1932/2012 – Zur Einführung“, in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 14.

820 Vgl. Susanne Deicher, „Imaginäre Praxis – Ideologie und Form in Peter Behrens’ unbewohntem Haus auf der Mathildenhöhe“, in *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittig*, hg. von Annette Tietenberg (München: Klinkhardt & Biermann, 1999), S. 110 f.

821 Gustav Pauli zitiert in Ebd.



Haus Peter Behrens. Veranda an der „Süd"-Seite.

Abb. 6.3.4: Kind auf der Veranda des Darmstädter Hauses von Peter Behrens, etwa 1901.

Haus Behrens. Musik-Zimmer, Flügel-Tische mit dem Gemälde „Ein Traum", aufgenommen von Wilhelm Weimer – Darmstadt.

Abb. 6.3.5: Lilly Behrens auf der Veranda des Darmstädter Hauses von Peter Behrens, etwa 1901.

zu anderen Architektur- und Kunstschaffenden stehend, demonstrieren wollte. Ein Leben dort lehnte er ab.

Und doch wurde das Phantasma vom bewohnten Haus aufrechterhalten. An dieser Fiktion arbeiteten auch Zeitschriften wie Alexander Kochs *Deutsche Kunst und Dekoration* mit. Dort erschien im Januar 1902 ein Beitrag von Kurt Breysig zu dem Gebäude.[822] Unter den vielen Illustrationen finden sich zwei Fotografien, die Personen zeigen: Abgelichtet sind hier Behrens' Tochter auf der Veranda (Abb. 6.3.4) sowie seine Frau Lilly am Flügel des Musikzimmers (Abb. 6.3.5). Auf der Exposition waren sie nicht gegenwärtig, aber unterstützt durch solche Bilder konnten sich die Besucher selbst nach Schluss der Ausstellung noch der Illusion hingeben, dass diese Abwesenheit der Familie nur vorübergehend war. Zu sehen sind auf den Fotografien ausschließlich die weiblichen, dem Publikum kaum bekannten Mitglieder der Familie, nicht aber Peter Behrens – und das geschah vermutlich aus Kalkül. Denn es waren zur Exposition besonders auch die weiblichen Gäste, die sich von den präsentierten Häusern und ihren Ausstattungen angezogen fühlten.[823] Angeregt von Darstellungen wie die der (vermeintlichen) Dame und der Tochter des Hauses sollten sie sich in die gezeigten Wohnräume noch besser eindenken und sich mit den Figuren identifizieren können. Doch die „kunstvoll inszenierte Abwesenheit einer Hausherrin"[824] wurde nach Ausstellungsende von einer tatsächlichen abgelöst. Denn in den beiden Fotografien zeigte man die Frau und das Mädchen nicht als Bewohnerinnen, sondern nutzte sie nur als Mittel zur Erzeugung einer Illusion.

Ein halbes Jahrhundert später wurde die Konzeption von Wohnungen, die in den gezeigten Ausstattungen auch belebt werden, wieder aufgegriffen – ausgerechnet an einem Projekt, das bezüglich der Zielgruppe in eine völlig konträre Richtung zur Darmstädter Mathildenhöhe lief. 1952 errichtete die Frankfurter Gewobag, die Gemeinnützige Wohnungs- und Siedlungsbaugesellschaft mbH, im Rahmen

822 Vgl. Kurt Breysig, „Das Haus Peter Behrens – Mit einem Versuch über Kunst und Leben", *Deutsche Kunst und Dekoration* IX (Januar 1902): S. 135–150.

823 Vgl. Deicher, „Imaginäre Praxis", S. 112. Deicher zitiert an dieser Stelle auch aus Alfred Lichtwarks Ausstellungsbericht: „Dieses Speisezimmer […] war stets belagert, und die jungen Mädchen und Frauen konnten von ihren männlichen Begleitern, deren Auge noch nicht so empfindet, nur nach wiederholten Bemühungen weitergeschleppt werden, und ich habe wiederholt gesehen, daß sie auf der Treppe noch einmal umkehrten, um im Husch noch einmal den Anblick des gedeckten Tisches mit seinem zierlich gemusterten Damast, den neuen Gläserformen und dem lieblichen Blumenschmuck zu genießen. Am liebsten hätten sie sich auf die behaglichen Stühle gesetzt, die rund herum auf die Gäste zu warten schienen."

824 Ebd.

ihres Wohnbauprogramms 68 Wohnungen für Flüchtlingsumsiedler in der Flensburger Straße. Die Besonderheit dieser Gebäude gegenüber ähnlichen sozialen Bauprojekten lag darin, dass die Wohnungen von den Möbeln, über die Teppiche und Gardinen bis hin zu den Lampen völlig neu eingerichtet wurden. Darüber hinaus zeigte man diese noch vor ihrem Bezug unter dem Titel *Richtig wohnen helfen* vom 24. März bis 2. April 1953 einem Publikum. Das Finanzierungsmodell war dabei anders angelegt als etwa bei den Bau-Ausstellungen der 1920er und 1930er Jahre: Die Einrichtungen wurden nicht von der austragenden Stadt bezahlt oder von den Ausstellerfirmen bereitgestellt, sondern von den zukünftigen Nutzern erworben. So hatten die späteren Mieter ein Mitspracherecht bei der (Ausstellungs-)Ausstattung.

Mit den „hausratlosen Flüchtlingsfamilien" wurden „Möblierungs-Darlehensverträge"[825] abgeschlossen. Das Geld konnte langfristig und an die finanziellen Verhältnisse angepasst stückweise zurückgezahlt werden. „Wir wollen ‚richtig wohnen helfen'", hieß es in der Begleitpublikation zu dem Projekt, „Dazu werden finanzielle Mittel aufgebracht und organisatorische Lösungen gefunden werden müssen."[826] Den Flüchtlingen nicht nur neuen Wohnraum, sondern auch Unterstützung für neue Einrichtungen zu bieten, darin sah die Gewobag in mehrfacher Hinsicht eine Notwendigkeit: Aufgrund ihrer Umsiedlung würden solche Familien in der Regel keine zweckentsprechenden Möbel besitzen und nur über wenig Mittel zu deren Anschaffung verfügen. Des Weiteren sei ihnen, gemäß der Argumentation der Broschüre, der Sinn für das „richtige Wohnen" abhanden gekommen: „Die bisherigen Erfahrungen zeigen eindeutig, daß die Menschen, die über Jahre hinaus kein eigenes Heim mehr kennen, größtenteils das Bewußtsein von ihren eigenen wirklichen Bedürfnissen verloren haben."[827] Die Veröffentlichung nahm in ihrer Rhetorik nicht nur den Topos vom „richtigen Wohnen" aus den 1920er Jahren auf, sie reicherte ihn an: Die Weise, wie man „gut" wohnt, müsse man nicht nur *er*lernen. Wenn es nicht konstant verübt werde, dann bestehe die Gefahr, es gar zu *ver*lernen. Auf dieser Grundlage gewann das Ausstellungsthema Wohnen, das sich schon um 1900 in der Expositionslandschaft verankert hatte, nach dem Zweiten Weltkrieg an brisanter Aktualität.

825 Beides: Hans Kampffmeyer und Reinhold Tarnow, *Richtig wohnen helfen: Versuch einer Lösung* (Hamburg: Hammonia Verlag, 1953), S. 3.
826 Ebd., S. 11.
827 Ebd., S. 16.

Dass die Wohnungen später tatsächlich mit den Einrichtungen bewohnt wurden, die ausgestellt gewesen waren, ist anzunehmen. Denn in den Bauten der Flensburger Straße lebten Mieter, die bei Einzug „an Einrichtungsgegenständen außer dem Bettzeug nichts mitbringen“[828] durften und die die Kredite für die Möbel noch Jahre später abbezahlten. Bei der Finanzlage der Mieter ist es auszuschließen, dass größere Neuanschaffungen getätigt oder Einrichtungen komplett ausgetauscht wurden, wie es in Stuttgart oder Wien der Fall war.

Nicht der ortsansässige Arbeiter oder Angestellte und noch viel weniger der Künstler, Beamte, Kaufmann, Lehrer, Arzt oder Rechtsanwalt konnte nach Expositionsende der Idealvorstellung eines Bewohners entsprechen, wie sie die Ausstellungsmacher entworfen hatten. Denn er brachte neben seinen eigenen Gewohnheiten eine eigene Ausstattung mit und war zudem in der Lage, gegebenenfalls Umgestaltungen in den Häusern zu bezahlen, die nicht den Konzepten der Expositionen entsprachen. Die „hausratlosen Flüchtlingsfamilien“ passten nicht zuletzt wegen ihres mangelnden Besitzes auf die Rolle des idealen Mieters deutlich besser: Der Flüchtling ohne Gepäck, dieses Produkt des Kriegs, ist zum „neuen Menschen“ geworden.

828 Ebd., S. 29.

6.4 Zur „Prüfung der Bewohnbarkeit“

Studien zu den Wohnsiedlungen nach dem Ausstellen

„Die Stuttgarter Bauausstellung hat ihre Pforten geschlossen und es drängt sich die Frage auf, was das Ergebnis sei. Dieses kann nur ein vorläufiges sein, denn es kommt jetzt vor allem erst einmal darauf an, wie sich die angewandten neuen Bauweisen bewähren und dann, wie sich die Bewohner in den neuartigen Häusern fühlen. Wenn in der Ausdrucksweise des Kreises, der hier zu Worte gekommen ist, das Haus als ‚Wohnmaschine‘ bezeichnet wird, ist vor allem die Frage zu stellen, wie sich diese Wohnmaschine im Betrieb bewährt. Also eröffne man den Betrieb und führe, wie in der Maschinenindustrie üblich, genaue Listen über die Arbeitsweise, die Dauerhaftigkeit, die Rentabilität, den Effekt der ‚Wohnmaschine‘. Die Ausstellung verfehlt ihren Zweck, wenn diese wichtigste Beobachtungsarbeit unterbleibt.“[829]

Mit dem Schluss der Ausstellung *Die Wohnung* war für Hermann Muthesius das Experiment der Weißenhofsiedlung noch längst nicht zu Ende. So viel war über das Neue Bauen und Wohnen gesprochen worden, nun mussten die Behauptungen an den bezogenen Häusern auch überprüft werden. In seiner Forderung nahm er sich spitzzüngig des Vokabulars von Maschinenenthusiasten wie Le Corbusier an, die auf dem Stuttgarter Gelände bauen durften – nicht ohne den Terminus der in Betrieb genommenen „Wohnmaschine“ dabei bewusst zu überreizen: Wer sich einer solchen Begrifflichkeit bediene, dessen Häuser müssten sich auch an den Methoden messen lassen, mit denen man sonst eine Maschine auf ihre Praxistauglichkeit hin testet. Die Zusammenführung jener Praktiken mit dem Appell, das Leben in der neuen Architektur zu beobachten, diente Muthesius lediglich als Aufhänger für seinen Aufruf, die Häuser des Weißenhofs auch nach dem Ausstellen nicht aus dem Blick zu verlieren und erst später ein Urteil darüber zu fällen. Was er in diesen Zeilen andeutete, wollten andere in die Tat umsetzen. Am 1. November 1927, exakt einen Tag nach Schluss der Ausstellung, setzte der Stuttgarter Stadtarzt einen Brief an das Schultheissenamt mit dem folgenden Betreff auf: „Uerberlassung des Hauses Nr. 13 der Werkbundausstellung dem Städt. Gesundheitsamt zur Prüfung der Bewohnbarkeit, zugleich Uebertragung des Beobachtungsrechts für die übrigen Häuser der Siedlung“[830]. Gemeint war damit das Einfamilienhaus von Le Corbusier; unter allen Bauten des Weißenhofs der Typus, mit dem man im Stuttgarter Raum bisher am wenigsten Erfahrungen gemacht hatte. Es stellte unmittelbar nach der Exposition noch weitgehend eine Unbekannte dar. So heißt es in dem Brief:

829 Hermann Muthesius am 29. Oktober 1927 im *Berliner Tageblatt*. Artikel abgedruckt in Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof*, S. 8 f.

830 „Brief des Stadtarzt Stuttgart an das Stadtschultheissenamt Stuttgart“, 1. November 1927, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

„Subjektive Empfindungen haben Spielraum gehabt, der objektive Wert lässt sich erst im Bewohnen ermitteln. Das Stadtschultheissenamt der Stadt Stuttgart hat den einzelnen Baumeistern die Ausführungen ihrer Ideen ermöglicht, nun gilt es, diese Behauptungen auf ihre Rechtmässigkeit zu studieren. Die Behauptung stellt der Baumeister auf, das Recht verschafft ihnen der experimentierende Hygieniker und die Erfahrung beim Bewohnen. Beides muss Hand in Hand gehen."[831]

Gemäß diesen Zeilen ist der ideale Mieter in Le Corbusiers Einfamilienhaus der Hygienefachmann, der im Gebäude wohnt und es gleichzeitig prüft. Eine Langzeitstudie von etwa einem Jahr wird vorgeschlagen, in dem ein Arzt dort lebend auch die anderen Bauten „vom gesundheitlichen Gesichtspunkt" analysieren soll. „Dr. Haag, der als Privatdozent am Hygienischen Institut der Universität Würzburg auf 1-2 Jahre an das Gesundheitsamt Stuttgart beurlaubt ist, hat sich bereit erklärt, gemeinsam mit seiner Frau dieses Experiment durchzuführen"[832], ist in dem Schreiben notiert. Das Wohnen im Haus Nr. 13 wird somit in den Kategorien eines wissenschaftlichen Versuchs gedacht und dazu braucht es nicht nur den Forscher, sondern auch die geeigneten Instrumente. So ist dem Brief eine Liste von Apparaten und Werkzeugen angefügt, die es anzuschaffen gelte:

„5 Selbstregistrierthermometer,
4 Selbstregistrierende Hygrometer,
1 Präzisionsbarometer,
2 Präzisionspsychrometer,
1 Präzisionsthermometer,
2 Schallmesser,
2 Lichtmesser,
2 Katathermometer mit Stoppuhr,
1 Feindruckmesser,
1 Anemometer,
1 Kohlewagen."[833]

Mit solchen Messgeräten zur Bestimmung der Luftfeuchtigkeit, des Luftdrucks, der Temperatur, des Schallpegels, des Lichts, der Abkühlungsgröße oder der Windgeschwindigkeit erinnert die Aufzählung an einen Experimentierkasten für eine Wetterstation. Tatsächlich soll mit diesen Instrumenten aber die „Prüfung der Bewohnbarkeit" erfolgen. Die „Bewohnbarkeit", ein ähnlich abstrakter Begriff wie das Wohnen, ist gemäß dieser Auflistung eine Größe, die sich weitestgehend messen lässt. Laut der Ankündigung des Briefs geht es um die Ermittlung von Luftströmen und die Untersuchung der Wärmewirtschaft im Haus beispielsweise bei starkem Wind oder Kälte. Der Schutz gegen Feuchtigkeit, herausgefordert etwa durch die sich ansammelnden Wassermassen auf dem Flachdach, das Atmen der Wände oder

831 Ebd.
832 Ebd.
833 Ebd.

durch die offene Badeinrichtung[834] soll erforscht werden sowie die Frage, wie der Wasserdampf aus dem Inneren herausgeleitet wird. Des Weiteren sind die Untersuchung des Schallschutzes und der Belichtung sowie der Abschirmung gegen Insolation, den durch Sonneneinstrahlung verursachten Sonnenstich, von Belang. Das geplante Experiment interessiert sich ebenso für die Arbeitsökonomie, den Nutzen und Schaden des Dachgartens und des flachen Dachs sowie der Einteilung des Grund- und Aufrisses und der Hausform. Es sollen darüber hinaus „Beobachtungen über das körperliche Wohlbefinden der Bewohner der Siedlung" sowie „Beobachtungen über das psychische Empfinden der Dauerbewohner und der Gäste" angestellt werden. Zum Untersuchungsgegenstand gehören damit nicht nur die einzelnen Häuser, sondern auch die Mieter – was im Fall von Dr. Haag eine Selbstbeobachtung bedeutet. Während sich der Gesundheitszustand eines Menschen durch Instrumente wie das Fieberthermometer ermitteln lässt und sich somit in die Erforschungsweise der Gebäude einfügt, ist das seelische Wohlbefinden nicht dergleichen messbar. Wie diese Komponente der „Bewohnbarkeit" untersucht werden soll, darüber schweigt sich der Brief aus. Die geplante „Prüfung der Bewohnbarkeit", die man en détail in Le Corbusiers Einfamilienhaus vornehmen will, passt somit zu Le Corbusiers Auffassung vom Wohnen, das besonders von der Zweckmäßigkeit bestimmt ist. Bei Dr. Haags geplantem Experiment werden Gefühlswerte zwar nicht vollkommen ausgestrichen, jedoch drohen sie hier durch das Aussparen jeglichen Details, das ihrer Ermittlung dienen könnte, gegenüber den übrigen Aspekten in den Hintergrund zu treten. Die Effizienz der Wohnmaschine ist das, was bei seiner Untersuchung besonders interessieren soll.
Dr. Haag zog tatsächlich in die Weißenhofsiedlung, doch weder mit offiziellem Auftrag, noch in das Haus Nr. 13. Privat mietete er sich in das Reihengebäude von J.J.P. Oud ein. Dort nahm er wenige kleinere Messungen vor. Eine wissenschaftliche Untersuchung blieb aus, da dazu weder eine Genehmigung erteilt, noch die geforderten Apparate angeschafft wurden.[835]

Im April 1929 erschien ein *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof* herausgegeben von der Reichsforschungsgesellschaft für die Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen. Mit 150.000 Mark hatte sie das Projekt gefördert. Gebunden war die finanzielle Beihilfe an die Zustimmung zu einer

834 Schlaf- und Badezimmer waren in diesem Haus nur durch eine halbhohe Wand voneinander getrennt.
835 Vgl. „Brief des Stadtarzt Stuttgart an den Vorstand des städt. Gesundheitsamts Herrn Prof. Dr. Gastpar", 25. Oktober 1925, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.

späteren Untersuchung der Gebäude. Aus diesem Grund liegt, anders als bei den übrigen besprochenen Ausstellungssiedlungen, eine Analyse der einstigen Expositionshäuser vor. Aus den bauwirtschaftlichen Richtlinien der Gesellschaft ist bekannt, dass neben der Öffnung der Häuser zu Forschungszwecken auch nach Ausstellungsende, eine solche Förderung zusätzlich an einen bestimmten Gebäudetyp gebunden war:

„Um für die an verschiedenen Orten zu errichtenden Versuchsbauten einheitliche Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen, haben alle Wohnungen das von der Gesellschaft aufgestellte Klein-Wohnungsprogramm (45, 57 und 70 qm Nutzfläche), sowohl hinsichtlich der Anzahl der Einzelräume als auch der Bemessung der Gesamtwohnung nach Fläche und Höhe zu erfüllen. In Ausnahmefällen ist die Notwendigkeit der Abweichung zu begründen."[836]

Als die Gesellschaft sich des in den Statuten festgesetzten Rechts bediente, die Ergebnisse ihrer Untersuchung in einem Bericht der Öffentlichkeit zugänglich zu machen[837], nahm sie bei der Besprechung der Bauten zunächst eine Selektion vor. Denn im Zuge der Errichtung der Weißenhofsiedlung wurde der in den Richtlinien beschriebene Ausnahmefall zur Regel: Von den 33 Häusern boten sich allein die Grundrisse in den Gebäuden von Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, J.J.P. Oud und Mart Stam für Klein- und Mittelwohnungen an. Nur sie waren damit für die Masse tauglich sowie zu verhältnismäßig geringen Kosten in Serie herstellbar. Im Nachhinein betrachtet kam die Gesamtsiedlung für die Förderung durch die Reichsforschungsgesellschaft im Grunde kaum in Frage.

So untersuchte der Bericht detailliert lediglich die Gebäude von Behrens, Stam, Oud und Mies van der Rohe. Er beschäftigte sich gemäß der Gliederung mit I. einer Einführung, II. mit der Gesamtanlage, III. mit den Programmen der ausgesuchten Häuser und Kritiken seitens der Presse, IV. mit den Wohnungsgestaltungen, V. mit den Küchen und der Hauswirtschaft, VI. mit den Bauweisen, Baustoffen und Bauteilen, VII. mit den Heizungs- und Lüftungsanlagen, VIII. mit den Hausinstallationen und IX. mit den Kosten.[838] Somit wurde die Untersuchung unter ähnlichen Aspekten durchgeführt wie diejenige, die ursprünglich von Dr. Haag hatte angestellt werden sollen. Auch in einem Unterpunkt der Gliederung findet sich mit den „Feststellungen über die Bewohnbarkeit" eine ähnliche Terminologie wieder.

836 Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen e.V., „Bauwirtschaftliche Richtlinien für die Durchführung von Versuchsbauten", o. J., S. 1, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 47, Nr. 118 (1-58), Stadtarchiv Stuttgart.

837 Vgl. Ebd., S. 5.

838 Die Einzelabschnitte widmen sich laut Vorwort der vorliegenden Absicht (das Programm), dem Tatbestand (der Ausführung) und der Kritik (der Wertung des Erfolgs). Vgl. Gustav Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof* (Berlin, 1929), S. IV f.

Anders hingegen sollte der Bericht zu seinen Erkenntnissen kommen. So bediente man sich verschiedenster Quellen, die Gustav Langen für die Reichsforschungsgesellschaft zusammenführte: Veröffentlichungen aus der Fachpresse, Ausschnitte aus *Bau und Wohnung*, Planzeichnungen und anderem Bildmaterial[839], Briefwechsel mit den Architekten sowie Berichte und Reiseergebnisse der Ausschüsse und Mitarbeiter der Gesellschaft. Die Analyse war damit nur stichprobenartig und wies nicht die gleiche Konstanz auf, wie sie von Dr. Haag geplant gewesen war.

Die Auszüge aus der Presse variierten in ihren Einschätzungen stark; überwiegend wurden jedoch negative Urteile gefällt. Die abgedruckten Darstellungen aus dem Stab der Reichsforschungsgesellschaft nahmen diese Kritikpunkte auf, wollten sie aber ins Verhältnis setzen:

„Die Berichte verstärkten gegenüber den Pressekritiken zwar auch den Eindruck, daß die Weißenhof-Siedlung mit vielen Nachteilen behaftet ist, aber gleichzeitig werden auch manche Vorteile gerade durch die Berichte ins Licht gerückt. Es ergab sich dadurch der Gesamteindruck einer starken Ungleichmäßigkeit, wie sie für alle Neuerungen bezeichnend ist, die erst ihre Kinderkrankheiten durchmachen müssen."[840]

So unterstrich die Untersuchung an zahlreichen Stellen, dass es sich nur um einen vorläufigen Zwischenbericht handeln könne. Etwa die Bewertung der Baustoffe und Bauweisen lasse sich erst nach Jahren abschließend beurteilen. Auch hier spielte der Faktor Zeit also eine Rolle – er war für eine gründliche Analyse bisher kaum ausreichend bemessen. Im Grunde dominierte die Knappheit dieser Ressource das gesamte Projekt. Der erste Spatenstich zur Weißenhofsiedlung erfolgte am 1. März 1927. Fünf Monate später öffnete die Exposition ihre Tore. Als die Häuser präsentiert wurden, waren viele von ihnen nicht fertig gestellt und bei manchen zeigten sich aufgrund der schnellen Errichtung schon die ersten Bauschäden. Auch an zahlreichen anderen Details wurde ersichtlich, daß die Gebäude noch Zeit gebraucht hätten. So beschrieb etwa Kurt Schwitters seinen Ausstellungsbesuch mit dem exemplarischen Kommentar: „Ich war 6 Stunden unter den Häusern, habe meinen neuen Sommermantel mit frischer Ölfarbe eingeseift, wodurch ich mich nicht von anderen Besuchern unterschied."[841]

839 Die Bauzeichnungen stammten aus den Jahren 1928 und 1929, die Ablichtungen wurden größtenteils aus den offiziellen Begleitpublikationen entnommen und mit neuen Kommentaren untertitelt. Einige Fotografien fertigte man als Dokumentationen des baulichen Zustands noch kurz vor Veröffentlichung des Berichts an.

840 Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof*, S. 48.

841 Zitiert aus Kirschenmann und Syring, *Hans Scharoun*, S. 106.

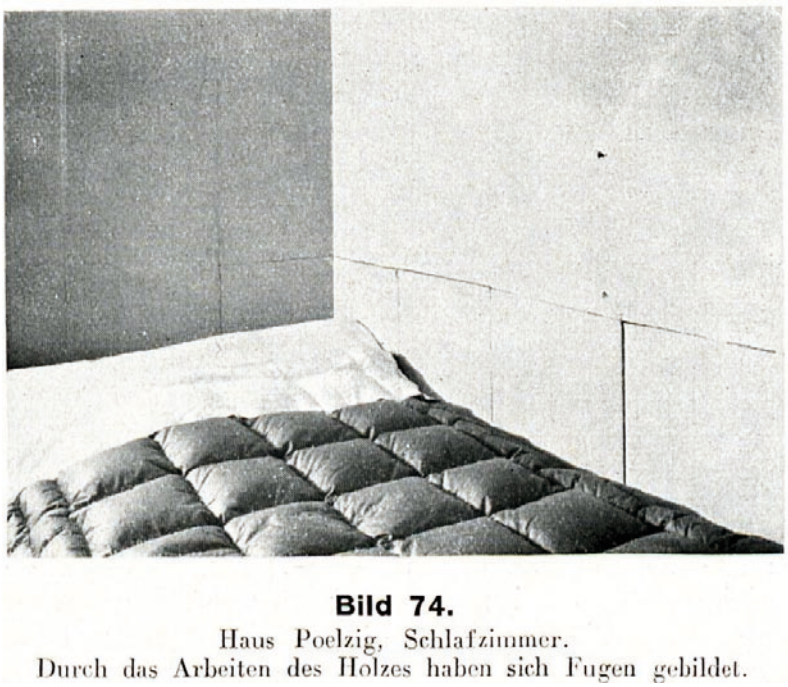


Bild 74.
Haus Poelzig, Schlafzimmer.
Durch das Arbeiten des Holzes haben sich Fugen gebildet.

Abb. 6.4.1: Fugen im Haus Hans Poelzig auf dem Weißenhof, um 1929.

Bis die Reichsforschungsgesellschaft ihre Untersuchungen vornahm, waren die Farben getrocknet. Dafür kamen andere Makel erst jetzt zum Vorschein. Etwa im Haus von Hans Poelzig rissen die Wandbekleidungen des Treppenhauses und in den Zimmern bildeten sich zwischen ihnen Fugen (Abb. 6.4.1). „Alle diese Mängel", heißt es in dem Bericht, „ sind offensichtlich darauf zurückzuführen, daß das Holz nach dem Einbau noch gearbeitet hat."[842] Auf die Dimensionsänderungen der Werkstoffe konnte jedoch nicht gewartet werden, wollte man die Exposition pünktlich eröffnen. So waren Schäden wie die im Gebäude von Poelzig auch auf das Ausstellen zurückzuführen. Das zumindest ist es, was aus den Stimmen der Architekten hervorgeht, die die Reichsforschungsgesellschaft um Stellungnahmen gebeten hatte und deren eingegangene Einschätzungen im Bericht publiziert wurden. Unter dem Termindruck seien, Ludwig Mies van der Rohe zufolge, erhebliche Fehler gemacht worden; Bruno Taut führte aus, dass die Zeitknappheit und die daraus entstehende Hetze auch auf die späte Entscheidung der Stadt zur Durchführung der Ausstellung zurückzuführen gewesen sei.

Einen ganz anderen Gedanken zu dem Verhältnis, in welchen die Gebäude des Weißenhofs zum Faktor

842 Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof*, 1929, S. 107.

Zeit standen, formulierte Oud in seinem Schreiben an die Gesellschaft. Erst nach einigen Jahren würden die Häuser sich optimal nutzen lassen, bemerkte er und das liege nicht an diesen Bauten im Besonderen, sondern betreffe im Grunde alle Wohnhäuser:

„Zu der Flüchtigkeit des Bauens brauche ich wohl nichts zu sagen: ich habe davor gewarnt. In Holland sagt man übrigens: im ersten Jahr übergibt man eine neues Haus seinem Feinde, im zweiten Jahre seinem Freunde und erst im dritten Jahre zieht man selber hinein. Das Haus braucht nun einmal Zeit, bevor es die Beschwerden der ‚Neuheit' überwunden hat."[843]

Viele der Ankündigungen, wie sie seitens der Architekten in *Bau und Wohnung* geäußert worden waren, konnten sich demnach nicht unmittelbar erfüllen, manche waren auf Grund der Mangelhaftigkeit der Gebäude gar nicht einlösbar. Im besten Fall waren nur Nachbesserungen vonnöten, aber manche Schwachstellen ließen sich auch damit nicht beheben. Die Reichsforschungsgesellschaft konnte selbst aus solchen Makeln Erkenntnisse gewinnen, denn sie interessierte sich für neue oder nicht völlig erprobte Materialien, Bauweisen und Konstruktionen und damit für ihr Misslingen nicht weniger als für ihren erfolgreichen Einsatz. Was sich jedoch nicht prüfen ließ, das war das Hauptanliegen der Gesellschaft: die Wirtschaftlichkeit. Auch daran hatte das Ausstellen seine Teilschuld.

Eine größere Anzahl Expositionsbesucher erwarteten sich die Ausstellungsmacher allein von der Präsentation einer Vielfalt von Bauten. Somit entstanden in Gestalt der gezeigten Häuser nur Einzelbauten, während erst ihre Errichtung in größerer Anzahl ihre Wirtschaftlichkeit hätte beweisen können. Ebenso wurden andere Entscheidungen ganz im Sinne des Ausstellens getroffen. Deutlich wird dies an folgendem Auszug aus dem Bericht:

„Ein besonderes Programm für die Geländeaufteilung ist nicht vorhanden. Es geht lediglich aus wenigen Besprechungen hervor, daß der Aufteilungsplan einen Teil des allgemeinen Bebauungsplanes der Stadt Stuttgart bildet. Doch dürfte auch dies nicht ganz zutreffen, da in der betreffenden Gegend Stuttgarts Kleinwohnungen für die minderbemittelte Bevölkerung nicht vorgesehen sind. Es liegt vielmehr insofern ein Kompromiß vor, als das Ausstellungsgelände trotz hoher Bodenpreise seiner schönen Lage wegen gewählt wurde, und daß dann auf diesem Gelände des Ausstellungsprogramms wegen auch Kleinwohnungen errichtet wurden. Die Errichtung größerer Wohnungen in Einzelbauten, die in der Kritik vielfach als dem ursprünglichen Programm und dem Massenbedürfnis nicht entsprechend bemängelt wurde, entspricht also tatsächlich dem Charakter des Geländes und der betreffenden Stadtgegend besser."[844]

An zahlreichen Stellen der Publikation wird darauf verwiesen, dass die Siedlung „neben dem Wohnzweck auch dem Ausstellungszweck"[845] zu dienen hatte und sich dadurch bauliche Anordnungen ergaben, die

843 Ebd., S. 63.
844 Ebd., S. 14.
845 Ebd., S. 16.

ohne die Doppelaufgabe nicht entstanden wären. So waren etwa die Gärten zu klein und ungünstig geschnitten, dafür aber auffällig viele und große Verkehrsflächen geschaffen worden, die laut Bericht nur auf den „Ausnahmefall einer viel besuchten Ausstellung“[846] zurückzuführen seien. „Die Straßenführung und die Aufteilung des vorgesehenen Geländes“, so heißt es dort, „entspricht nicht in jeder Hinsicht der Wirtschaftlichkeit, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß diese Siedlung zunächst Ausstellungszwecken dienen sollte.“[847] Das zeitlich vorgelagerte Ziel war das Ausstellen und somit entschied es mehr als das spätere Wohnen über die Verortung und die Gliederung des Bebauungsraums. Schlussendlich musste seitens der Reichsforschungsgesellschaft eingesehen werden, dass sich die auf dem hügeligen Weißenhof gemachten Erfahrungen nicht ohne Weiteres auf andere Siedlungen übertragen ließen. So war das Ausstellen den Zielen der Gesellschaft nicht sonderlich dienlich. Das geht etwa aus dem folgenden Abschnitt hervor:

„Es muß […] gesagt werden, daß dasselbe, was in diesem Bericht schon mehrfach festgestellt wurde, in erhöhtem Maße auch für die Kosten gilt: daß nämlich die besonderen Verhältnisse der Ausstellung, die Verschiedenartigkeit und vereinzelte Herstellung der Objekte, die überstürzte Bauausführung, das Fernesein der Architekten und manches andere einen Vergleich mit normalen Bauverhältnissen nicht zulassen.“[848]

Lag schon eine besondere Schwierigkeit in dem Spagat, Bauten zu entwickeln, die erst einer großen Besucherschar zum Betrachten dienen sollten und danach Einzelnen zum Bewohnen, ergab sich eine weitere Problematik daraus, dass diese Häuser darüber hinaus Forschungszwecken zu entsprechen hatten. Resignierend hielt der Bericht fest:

„In bezug auf die Forschung aber entziehen sich die Wohnungen auf dem Weißenhof der exakten Prüfung. Die Neubaukosten waren nicht normal, weil kein Serienbau in großen Mengen möglich, und weil die Verkehrslage schwierig und die Ausführung der Ausstellung wegen überstürzt war, und weil schließlich die Architekten für die Bauleitung nicht verantwortlich waren. Die Unterhaltungskosten lassen sich erst nach längerer Zeit bei normaler Belegung und Benutzung feststellen. Die Bewirtschaftung ist nicht normal, da die Wohnungen teils überbelegt, teils auch von anderen Bevölkerungsschichten bewohnt werden, als für welche sie gedacht waren. Dasselbe gilt für die Bewährung der Einfamilienhäuser mit Garten, weil keine entsprechenden Gärten vorhanden sind und für die Bewährung des Großmietshauses, weil auch hier nicht entsprechende Bevölkerungsschicht untergebracht ist.“[849]

Die Nutzung der Häuser war damit weit von dem entfernt, was von den Architekten geplant worden war. Inwieweit die Gebäude auf diese Weise „bewohnbar“ waren, dass konnten letztendlich nur die Mieter entscheiden – so ließe sich zumindest annehmen. Zu Wort kamen in dem Bericht jedoch nur die

846 Ebd., S. 21.
847 Ebd.
848 Ebd., S. 142.
849 Ebd., S. 81 f.

Architekten, die Redakteure und die Mitarbeiter der Reichsforschungsgesellschaft; Personengruppen, die sich zu den Siedlungshäusern äußerten, dort jedoch nicht lebten. Aus ihren Texten dringen vereinzelt die Haltungen der Bewohner hervor. Sie werden aber weder direkt wiedergegeben, noch systematisch untersucht.

„Die Feststellungen des Berichtes B8 sind teils durch den Berichterstatter der Rfg. erfolgt, teils beruhen sie auf Aussagen der Bewohner. Die letzteren sind natürlich mit Vorsicht zu verwenden, da sie nicht objektiv sein können und nur in großen Mengen verglichen Schlüsse über die Brauchbarkeit einer Wohnung als Volkswohnung zulassen."[850]

Die Zeilen lassen sich auf zwei Seiten hin betrachten. Zum einen machen sie ersichtlich, dass die Anzahl der Befragungen, die bisher getätigt worden waren, zu gering waren, um zu einem verlässlichen Ergebnis zu kommen. Zum anderen spiegeln sie die bevormundende Haltung wider, die von den bisher untersuchten Materialien bereits bekannt ist: Die Zeilen schreiben nur dem Fachmann zu, die „Bewohnbarkeit" in diesen Häusern überprüfen zu können. Nicht der herkömmliche Mieter, sondern bestenfalls einer des Typus Dr. Haag sei in der Lage, sachliche Aussagen dazu zu treffen. Diese Position fügt sich ganz in die damaligen Diskussionen um das Wohnen ein. Nicht die Stimmen von Wohnenden ließen sich etwa in den Büchern und Zeitschriften vernehmen, sondern allein Beiträge von Architekten und anderen Reformern. Aufsätze mit erklärendem Impetus häuften sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, geschrieben von solchen Menschen, die vorgaben, es besser zu wissen als etwa die Bewohner der Mietskasernen. Ihnen unterstellte man, in jenen Behausungen gar nicht und wenn, dann nur „schlecht" zu wohnen. Ähnlich bevormundend traten die vermeintlichen Experten auch gegenüber denjenigen auf, die in den bürgerlichen Domizilen angeblich „falsch" lebten. Fachmänner suchten für das als Problem wahrgenommene Leben daheim eine optimale Lösung und in diesem Zuge entstanden Reformhäuser wie die auf dem Weißenhof.

Der Bericht der Reichsforschungsgesellschaft legt jedoch dar, dass dort die Mieter jene Lösungsvorschläge nicht zur Anwendung brachten, sich ihrer durch Anders-Nutzung gar verweigerten. Trotz dieser Erkenntnis folgt der Report argumentativ aber dem gleichen Pfad wie die zeitgenössischen Artikel zum Wohnen:

850 Ebd., S. 98. Bei B 8 handelte es sich um einen Bericht über die Prüfung der Weißenhof-Siedlung unter hauswirtschaftlichen Gesichtspunkten, angefertigt von Frau Dr. Grünbaum-Sachs von der Reichsforschungsgesellschaft, 30.7.1928.

Bild 101.
Haus Le Corbusier.
Drehfenster, das leicht zu reinigen ist.

(Photo: „Akadem. Verlag, Stuttgart")

Abb. 6.4.2: Drehfenster im Haus Le Corbusier auf dem Weißenhof, um 1929.

(Photo: „Akadem. Verlag, Stuttgart")
Bild 102.
Treppengeländer in den Häusern von Mies van der Rohe.
Der zweite Handläufer dient als „Kindergeländer".

Abb. 6.4.3: Treppengeländer im Haus Ludwig Mies van der Rohe auf dem Weißenhof, um 1929.

Auch bei der „Prüfung der Bewohnbarkeit" werden die Bewohner und ihre Positionen weitestgehend ausgespart. In dem Bericht schreibt sich damit die konstatierte Tendenz der Vermeidung des Menschen, der in den besprochenen oder präsentierten Räumen lebt, fort – im Text und ebenfalls auf der Ebene des Bilds. Denn auch in dieser Veröffentlichung werden nur in seltenen Fällen Personen gezeigt: hauptsächlich auf der Baustelle beim Errichten der Gebäude und in den fertigen Häuser lediglich zur Vorführung besonderer Bauteile wie eines Drehfensters oder eines Kindergeländers (Abb. 6.4.2 und 6.4.3). Sonst widmen sich die Bilder allein den Häusern. Am Ende bleibt der *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof* der Reichsforschungsgesellschaft eine bautechnische Analyse. Für das Wohnen interessiert man sich nur bedingt.

Eine Wohnungsnutzungsuntersuchung auf Grundlage einer Mieterbefragung von Gebäuden, die für eine Bau-Ausstellung errichtet und dann bewohnt wurden, kam erst Ende der 1950er Jahre mit der *Interbau*

auf.[851] Vor dem Zweiten Weltkrieg blieb eine solche Erforschung nur Idee.[852] Vereinzelte Meinungen von Mietern findet man allenfalls in einem Beitrag aus dem *Neuen Tageblatt* vom 1. Mai 1928. Hier fragte ein Redakteur der Tagespresse – einer Quelle, die es nicht in die Untersuchung der Reichsforschungsgesellschaft geschafft hatte – die Mieter des Weißenhofs *Wie wohnt man in der Werkbundsiedlung?* Zusammenfassend wird trotz einiger Makel wie den mangelnden Jalousien, einigen zu engen Zimmer und den sichtbaren Rissen in und an den Gebäuden, eine allgemeine Zufriedenheit deutlich. Interessant an dieser Darstellung ist, dass der Berichterstatter im Gegensatz zu den offiziellen Studien keinen einzigen Fachmann, sondern allein die Bewohner zu Wort kommen lässt – sie „müssen ja am besten wissen was sich bewährt hat und was nicht"[853], so lautete die durchaus nachvollziehbare Begründung.

851 Die Studie wurde im Auftrag des Bundesministeriums für Wohnungsbau und des Senators für Bau- und Wohnungswesen durchgeführt. „Die gestellte Aufgabe hieß: Wie wohnt man im Hansaviertel? Ausgangspunkt unserer Überlegung war, daß eine solche Untersuchung die Differenzen zeigen würde zwischen der Vorstellung des Architekten, wie der Mensch unserer Zeit wohnen sollte und der Realität des Wohnens, der Tatsache, wie irgendein anonymer Jedermann nun wirklich wohnt. […] Es ging also darum, 1. das Wohnverhalten und die Wohnbedürfnisse der Bewohner zu untersuchen und 2. die Anpassungsfähigkeit des Grundrisses an diese Wohnbedürfnisse zu studieren. Eine Mietwohnung des sozialen Wohnungsbaues ist ja keine Wohnung ‚nach Maß', sondern ein Serienprodukt von der Stange, das auf anonyme Verbraucher zugeschnitten sein muß. Diesen Verbraucher wollten wir sprechen lassen, seine Sorgen anhören." Frau Meyer-Ehlers, Oberstudienrätin, Berlin, protokolliert in *Die Interbau wird diskutiert*, S. 16.
Im gleichen Jahrzehnt wurde eine Wohnungsnutzungsuntersuchung zu einer Siedlung durchgeführt, die aus den 1920er Jahren stammte. Vgl. dazu: Philippe Boudon, *Die Siedlung Pessac – 40 Jahre Wohnen à LeCorbusier: Sozio-architektonische Studie* (Gütersloh: Bertelsmann, 1971).

852 Etwa aus dem Schlussbericht zur Basler Bau-Ausstellung geht hervor: „Eine kleine Rundfrage bei den Mietern hat ergeben, dass sie sich zum weitaus grössten Teil sehr wohl fühlen in diesen Häusern. Um jedoch die Brauchbarkeit der einzelnen Typen gegeneinander abzuwägen und um die sachlichen Mängel objektiv festzustellen, müsste eine systematische Rundfrage gemacht werden." *Woba – Schweizerische Wohnungsausstellung Basel, 16. August - 14. September 1930, Schlußbericht*, S. 15 f.

853 Artikel abgedruckt in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, S. 223.

6.5 Noch einmal zeigen?

Ausstellen nach dem Wohnen – Leben mit dem Ausstellen

Vermieten oder doch verkaufen? Gleich zum Bezug freigeben oder lieber noch einmal zeigen? Dies waren die Fragen, die am 7. November 1927 die Mitglieder des Stuttgarter Gemeinderats in einer öffentlichen Sitzung diskutierten. Die „Verwertung der Weißenhofsiedlung“[854] wurde zum Tagesordnungspunkt gemacht. „Es war bekanntlich der Teil ‚Siedlung‘ ein Teil des Wohnungsbauprogramms 1927“, hielt der Vorsitzende, Oberbürgermeister Dr. Lautenschlager in seinen eröffnenden Worten fest, „und wie das bei Wohnungsbauprogrammen das Naturgemäße ist, werden nach Vollendung des Programmes, nach Erstellung der einzelnen in dem Programm befindlichen Gebäude die Gebäude möglichst rasch dem Bewohnen zugeführt.“[855] So war es zumindest der Plan, als die Stadt mit dem Werkbund die Bau-Ausstellung auf dem Weißenhof initiierte. Damals konnten die Verantwortlichen jedoch noch nicht abschätzen, welches enorme Interesse die Veranstaltung auf sich ziehen würde. Man verlängerte sie um rund einen Monat; zum einen, da ihre Bauten zu Beginn der Ausstellung noch nicht fertig gestellt waren, zum anderen, weil noch immer viele Besucher die Exposition besichtigen wollten. Daraus ergaben sich Bedenken, ob es sinnvoll sei, an dem anfänglichen Konzept festzuhalten: „Bei dem eigenartigen Verlauf und den aussergewöhnlichen Erfolgen, die mit dieser Ausstellung verbunden waren, kann man sich wohl die Frage vorlegen, ob mit dem Schliessen der Tore auch die Ausstellung als solche zu Ende sein soll.“[856]

Zu dem Zeitpunkt, als der Gemeinderat zusammenkam, war sie es noch nicht. Denn obwohl die Exposition schon seit Tagen vorbei war, strömten noch Tausende auf das Gelände der Schau. So äußerte Lautenschlager die folgende Idee:

> „Wenn man sich nun die Frage vorlegt, was soll mit der Weissenhofsiedlung geschehen, so ist der erste Gedanke der, ob man die Ausstellung, nachdem sie so ausserordentlichen Zulauf gefunden hat, als solche noch weiterbestehen lassen soll, ob sie etwa im nächsten Jahr wieder als solche aufgemacht werden soll, um denen, die heuer den Weg nach Stuttgart nicht gefunden haben, Gelegenheit zu geben, sie zu besichtigen.“[857]

Dem Oberbürgermeister schwebte dafür schon ein Termin vor: Vom 1. August bis 15. September 1928,

854 „Stenogramm: Oeffentliche Sitzung des Gemeinderats, Betreff: Verwertung der Weissenhofsiedlung“, 7. November 1927, S. 1, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116, Stadtarchiv Stuttgart.
855 Oberbürgermeister Lautenschlager in Ebd.
856 Oberbürgermeister Lautenschlager in Ebd.
857 Oberbürgermeister Lautenschlager in Ebd., S. 5.

zur Hauptreisezeit, wollte er die Häuser ein weiteres Mal präsentieren. Bis dahin waren es aber noch rund neun Monate, die es zu überbrücken galt. Ihm war bewusst, dass einiges gegen ein erneutes Ausstellen sprach:

„Die erste Einwendung ist vor allen Dingen die, dass die Absicht war und sein müsste, die Wohnungen dem Wohnungsmarkt, der noch entfernt nicht entlastet ist, so rasch als möglich zuzuführen und dass es weiterhin keinen Sinn hat, die Häuser etwa den Winter über leer stehen zu lassen, denn das kommt einem Haus niemals zugut, und dass es keinen Sinn hat, die Prüfung der Häuser auf ihre Geeignetheit zum Wohnen noch länger hinauszuschieben als absolut notwendig ist."[858]

Die Häuser sollten zu ihrem eigenen Schutz möglichst bald bezogen werden, das brachten nahezu alle Vertreter des Gemeinderats zum Ausdruck, die bei dieser Debatte zu Wort kamen. Trotzdem wurde die Idee, die Häuser des Weißenhofs ein weiteres Mal zu zeigen, nicht gänzlich fallen gelassen. So diskutierte man verschiedene Varianten durch. Eine der Optionen war, die Gebäude nur zum Teil zu vermieten und anderenteils leer stehen zu lassen. Doch zu viele der Häuser hätten unbezogen bleiben müssen, da an zu vielen von ihnen, so vermutete man, Interesse bestand. Ein weiteres Argument dagegen war die damit in Verbindung stehende finanzielle Belastung. Der Gemeinderat Eckert betonte:

„Man hat Dauerbauten errichten wollen, keine Ausstellungsbauten und es ist unsere Aufgabe, diese Siedlung so schnell als möglich ihrem eigentlichen Zweck zuzuführen. Die Verwaltung würde auch ausserordentlich viel Kosten verursachen, denn man braucht doch schließlich Personal, wenn man die Siedlung leer stehen lässt."[859]

Bei einer anderen Variante, die durchdacht wurde, wollte man, dass die Häuser zunächst bezogen werden. Zum neuen Ausstellungszeitraum hätte man dann die Bewohner umgesiedelt – ausgerechnet im Gegenprojekt sollten sie zeitweise leben. Denn Lautenschlager schlug die damals noch in Planung befindliche Kochenhofsiedlung als vorübergehendes Domizil vor. Das Wohnen auf dem Weißenhof wäre in diesem Fall zu einem Intermezzo zwischen zwei Ausstellungen geworden. Der Gemeinderat Engelhardt und der Gemeinderat Heim lehnten eine solche Idee vehement ab:

„Auch der Gedanke, die Häuser etwa mit der Bestimmung zu vermieten, dass die Leute im Juli und August in eine andere Siedlung ziehen sollen, ist ein Unding, das können wir nicht machen, wir können einem Wohnungsinhaber nicht zumuten, dass er seine Wohnung 2 Monate räumt, wo anders hinzieht und dann wieder herzieht."[860]

„Man muss daran denken, dass aufgewärmte Suppen nicht gut sind. Der Erfolg wird wahrscheinlich ein negativer sein; ich möchte daher dringend warnen, etwa die Ausstellung auch nur 4-6 Wochen noch einmal aufzumachen. Ganz abgesehen davon, wie das gemacht werden soll. Die Räume müssten dann auf

858 Oberbürgermeister Lautenschlager in Ebd.
859 Gemeinderat Eckert in Ebd., C 8.
860 Gemeinderat Engelhardt in Ebd., E 1 f.

6-8 Wochen geleert werden – bei der Wohnungsnot! – man muss die Räume, die verwohnt sind, wenn man sie zeigen will, wieder instand setzen."[861]

Die Zeilen erteilen einer weiteren Schau eine Absage und trotzdem bleiben sie aufschlussreich. Denn sie beschreiben das Verhältnis zwischen dem Wohnen und einem erneuten Ausstellen. Beides geht offenbar nicht zusammen. Immer war in den Gedankenspielen nur ein Entweder-Oder angelegt. Wenn man die Häuser noch ein weiteres Mal zeigen wollte, dann nur ohne den Bewohner, der im Unterschied zur Exposition von 1927 existent wäre. Die beiden Ausführungen geben darüber hinaus zu erkennen, dass für die Mitglieder des Gemeinderats eine Wohnung mit Abnutzungsspuren für ein Ausstellen nicht akzeptabel war. Vielmehr schätzte man es als riskant ein, die Häuser in dem Zustand zu präsentieren, in den die Mieter sie versetzen würden. Etwa Lautenschlager gab zu Bedenken:

„Ich weiss nicht, ob Sie sich darüber klar sind, dass die Kommissionen und die Leute, die zur Besichtigung kommen, das nicht wieder sehen, was sie im Laufe dieses Sommers gesehen haben und was sie sehen würden, wenn man im Lauf des nächsten Sommers solche Wohnungen wieder auf 6 Wochen räumen und wieder neu einrichten würde, denn jeder Bewohner, wenn er nicht zu den ganz neuen Menschen gehört, bringt eben ältere Gegenstände mit herein, die zum Teil wahrscheinlich wie die Faust auf das Auge passen werden und den ganzen Eindruck verwischen. Deshalb hat man gesagt, man sollte die Leute nicht das ganze Jahr belästigen, sondern nur einmal ihnen sagen, geht jetzt auf 6 Wochen hinaus, und in der Zeit wird die Wohnung neu eingerichtet; es werden euch die Umzugskosten bezahlt und ihr könnt nachher wieder in die Wohnung herein."[862]

Jedes erneute Ausstellen hätte auf dem Stuttgarter Weißenhof neue Einrichtungen mit sich gebracht. Eine Präsentation von Räumen in der Weise, wie sie tatsächlich bewohnt werden würden, schloss man aus. Der Spätsommer 1928 wäre ein Moment gewesen, in dem man das Wohnen zumindest annähernd hätte zeigen können: Auch wenn der Mieter nicht zum Exponat werden sollte, bestand die Möglichkeit, anhand der von ihm eingerichteten Wohnung anschaulich zu machen, wie er sich die ehemaligen Ausstellungsräume angeeignet hatte. In der Diskussion über die potenzielle zweite Schau kam aber für den Gemeinderat nur eine Ausstellungsvariante in Frage, die denselben Weg ging wie den des Ausstellens vor dem Bewohntwerden.

Am Ende der Debatte musste Lautenschlager feststellen, dass keine der Lösungen praktisch durchführbar schien. Per Handzeichen kam der Gemeinderat zu dem Entschluss, die Häuser zu vermieten und dies so schnell wie möglich. Ein Verkauf der Siedlung, eine weitere Option, die man während der Sitzung besprach, wurde mehrheitlich abgelehnt. Viele Vertreter befürchteten nicht nur das unruhige Bild der

861 Gemeinderat Heim in Ebd., B 6.
862 Oberbürgermeister Lautenschlager in Ebd., E 5.

Anlage, welches man erwartete, wenn die Häuser verschiedene Besitzer hätten. Sie wollten auch das Gelände des Weißenhofs nicht in fremde Hände geben. Denn in den Grundstücken erkannten sie einen enormen Wert, der selbst dann bestehen bleiben würde, wenn man die Häuser von Mies van der Rohe, Le Corbusier oder der anderen Avantgardearchitekten abreißen würde. Zu einem Verkauf oder einer Ausstellung ist es im Jahr 1928 nicht gekommen.

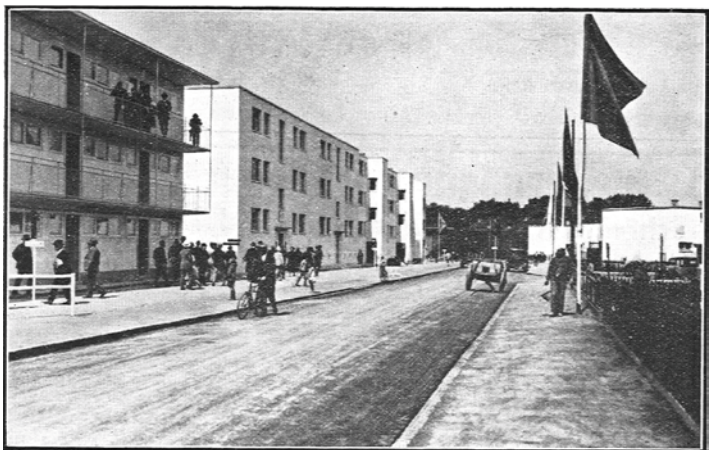


Abb. 6.5.1: Die *Woba* am Eröffnungstag, 1930.

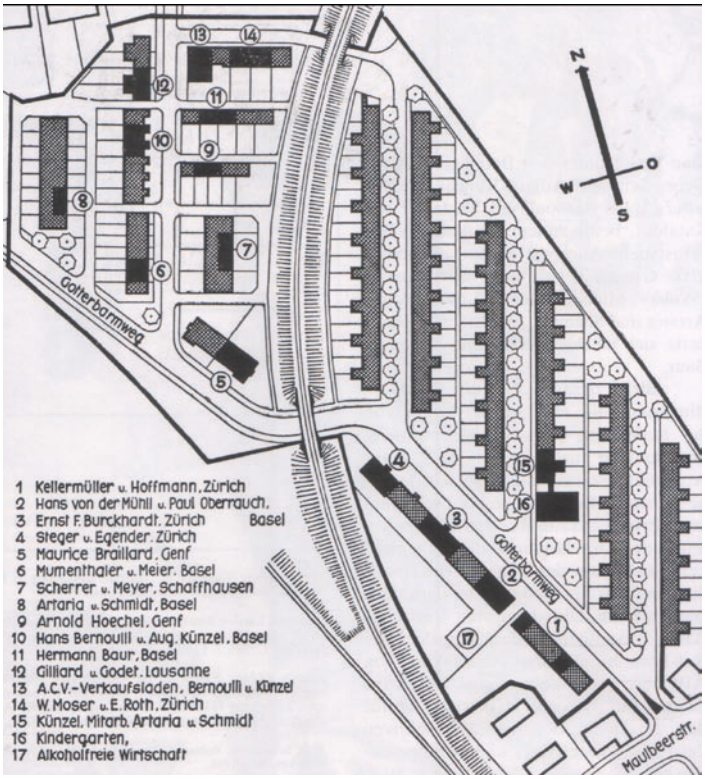


Abb. 6.5.2: Übersichtsplan zur *Woba*-Siedlung.

1930 wurden in Basel die Ideen, wie sie vom Stuttgarter Gemeinderat diskutiert wurden, aufgegriffen. Denn die *Schweizerische Wohnungsausstellung* präsentierte nicht nur die neu errichtete Siedlung Eglisee, sie schloss ebenso die benachbarten, schon bezogenen Wohnkolonien in den Schorenmatten, Lange Erlen und Rüttibrunnen, mit ein. Ihre Gebäude und die für die Exposition errichteten standen sich zum Teil unmittelbar gegenüber, wie eine Fotografie aus der Zeitschrift *Das Wohnen* zeigt (Abb. 6.5.1). Die niedrigeren Häuser rechts im Bild wurden von März bis Oktober 1929 in Zeilenbauweise errichtet und nahmen mit ihrem flachen Dach und ihrem Raumprogramm die Architektur der Ausstellungssiedlung vorweg. Debatten darüber waren somit kaum noch aktuell und konnten ausbleiben. Die Kolonie Lange Erlen bot laut Schlussbericht der *Woba* darüber hinaus den Vorteil, „dass sie nicht ein lebloses, ausstellungsmäßig hergerichtetes Bild zeigte: seit einem Jahr bewohnt, gab sie die Anschauung einer bewohnten Kolonie mit angebauten Gärten und all den wild wuchernden, von den Bewohnern selbst hergestellten kleinen Erweiterungen und Verbesserungen“[863]. Im zitierten Passus wird Lange Erlen als einem „hergerichteten Bild“ unähnlich markiert, womit er den Rückschluss zulässt, dass in Eglisee Architekturen und Einrichtungen zu einem ebensolchen angeordnet wurden; einem Bild, das denen entsprach, die man von anderen Ausstellungen oder aus geschmackserziehenden Schriften kannte. Den Kontrast dazu bildete die Kolonie in den Schorenmatten mit ihren vergleichsweise ungeordneten, dafür aber belebten Außenanlagen. Auch in der Zeitschrift *Das Werk* wurde sie in diesem Sinne beschrieben und zwar von Hans Bernoulli, einem der Architekten und Kommissar der Wohnungsausstellung Eglisee:

„Diese Siedlung, deren Gärten jetzt bewachsen und bewohnt sind, zeigt, wie sich durch den Gebrauch die anfänglich starre Regelmäßigkeit der Hauszeilen von selbst mindert und vermenschlicht, die kleinen Individualismen der Bewohner lockern die Typisierung, ohne dass der Architekt von Anfang an dabei nachhelfen müsste.“[864]

Das Einbeziehen jener Gebäude war ein ausstellungsstrategischer Kniff. Zum einen gaben sie der Gesamtausstellung den Anschein von Belebtheit. Zum anderen dienten sie als Beleg dafür, dass auch die Siedlung Eglisee ihre Sterilität und Strenge – das, was man damals nahezu jeder modernen Architektur vorwarf – mit Bezug verlieren würde. Die Kolonien in den Schorenmatten gaben eine Vorschau auf die noch unbewohnten Bauten und das in einer Weise, die über die eines Films, einer Fotografie oder eines

863 *Woba – Schweizerische Wohnungsausstellung Basel, 16. August - 14. September 1930, Schlußbericht*, S. 11. Ganz ähnlich wurde es im *Führer durch die Ausstellungssiedlung Eglisee* formuliert.

864 Hans Bernoulli, „Die Wohnkolonie Eglisee als Ausstellungs-Siedlung der Woba Basel 1930“, *Das Werk* Nr. 10 (1930): S. 308.

Plakats hinausging. Ein derart in die Zukunft weisendes Medium, das die gleiche Form besaß wie das, was es bewerben sollte, hatte die Schweizer Schau den Bau-Ausstellungen in Stuttgart, Breslau oder Wien voraus.

Auffällig an den Auszügen aus der Zeitschrift *Das Werk* und dem Schlussbericht ist allerdings, dass beide ausschließlich von den Außenflächen sprechen und nicht etwa von den Wohnungen. Tatsächlich konnte der Ausstellungsbesucher nur einen Blick in die eingezäunten Gärten werfen; der Zutritt zu ihnen blieb ihm verwehrt, genauso wie der zu den Innenräumen. Vom Wohnen ließ sich ausschließlich das betrachten, was außen geschah.

Eine Einfriedung wie der Zaun dient dem Schutz gegenüber einem unbefugten Betreten und der Markierungen der Grundstücksgrenzen. Sie zu setzen ist eine grundlegende Geste, um räumlichen Besitz zu kennzeichnen.[865] Bei einem Zeilenbau wie in den Kolonien in den Schorenmatten, in denen ein Wohngebäude bis zu 18 Wohneinheiten in Reihe aufwies, wurden Zäune umso dringlicher und als bauliche Anlagen im Plan eingezeichnet (Abb. 6.5.2). In dem Moment, in dem die Siedlung mit in die Bau-Ausstellung einbezogen und somit quasi zum Exponat wurde, wurde die Einfriedung wie eine Absperrkordel zur Ausstellungsarchitektur und bestimmte die Grenze zwischen dem Raum des Expositionsbesuchers und dem des Bewohners. Mit dem Zaun sollte der Betrachter auf Abstand gehalten werden. Auf anderen Expositionen dieser Art, in ihren Plänen wie Fotografien, waren solche Vorrichtungen weniger präsent, aber auch nicht derart notwendig. Denn in jenen Gebäuden lebten Personen, deren Privatleben Schutz verlangte. Doch immer wenn sie sich vor ihr Haus wagten, setzten sie sich dem Risiko aus, in ihren umzäunten Gärten als menschliche Exponate betrachtet zu werden – ähnlich wie es damals in anderen Ausstellungen geschah, wie es in der Arbeit am Beispiel der Völkerschauen und Freilichtmuseen beschrieben worden ist. Zudem mussten sie fürchten, dass sie sich in Zeitungsartikeln oder anderen Publikationen abgebildet finden würden (Abb. 6.5.3); wenn nicht von offizieller Seite, dann in Veröffentlichungen wie der *Schweizer Illustrierten Zeitung*. Die Bewohner sollten den Redakteuren als Beleg dafür dienen, welche Vorzüge das Leben „im neuen Heim" mit sich brachte – ein Dienst, den auf der Siedlung Eglisee niemand erfüllen konnte.

865 Vgl. Siegert, „Türen. Zur Materialität des Symbolischen", S. 154.

Abb. 6.5.3: Abbildung eines Artikels aus der *Schweizer Illustrierten Zeitung* vom 20. August 1930.

In den Schorenmatten war nur eine Wohnung von innen zu besichtigen.[866] Doch auch dort konnten die Expositionsbesucher kein bewohntes Domizil betrachten. Denn vor Ausstellungsbeginn hatte man es geräumt und neu hergerichtet. Die Vorgehensweise, wie man sie in Stuttgart für eine potenzielle zweite Schau plante, wurde in Basel in die Tat umgesetzt.

Für neue Ausstellungen neue Einrichtungen zu schaffen, sollte zur zeitgenössisch gängigen Expositionspraxis werden. Otto Neurath hielt in einem Artikel zur Wiener Werkbundsiedlung fest: „Wie reizvoll wäre etwa eine Ausstellung unter der Devise: ‚Wie's der Architekt sich dachte und was der Bewohner daraus machte' [...]"[867] Aber auch im Jahr 1932 kam in Österreich eine derartige Präsentation nicht zur Umsetzung.

Mit dem Schluss der Bau-Ausstellungen in Stuttgart, Breslau, Basel oder Wien wurden die Siedlungen trotz der verschiedenen alternativen Ansätze, die man diskutierte, bezogen. Damit verloren die ehemaligen Expositionsgelände jedoch kaum ihren Ausstellungscharakter. Schon bevor die Stuttgarter Häuser

866 Dies fügte sich ins Ausstellungsprogramm der Siedlung Eglisee ein. Auch dort wurde pro Gebäudetyp in der Regel nur eine vollständig ausgestattete Wohnung gezeigt.

867 Neurath, „Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als ‚Ausstellung'", S. 208.

Bewohner bekamen, war den Vertretern der Stadt klar, dass das Leben auf dem Weißenhof seine Schwierigkeiten mit sich bringen würde. Die Häuser mussten etwa weiterhin für die Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen geöffnet werden. Aber man vermutete, dass das Interesse am Zugang zu diesen Gebäuden ebenso von anderer Seite bestehen blieb. Lautenschlager malte sich etwa die folgenden Szenarien aus:

„Es werden also die Bewohner wohl kaum davor geschützt werden können, dass sie vielleicht tagtäglich an ihrer Glastüre Besuche bekommen mit dem Wunsch, Besichtigungen vornehmen zu dürfen. Da kann es nun sein und wird wohl so sein, dass das den Hausfrauen höchst unangenehm ist, immerfort wieder gestört zu werden, immerfort wieder Blicke in das Innere der Wohnungen und des Haushalts tun zu lassen und es wird manche geben, die durch ein mehr oder weniger scharfes Plakat vor den Türen den Zutritt verwehren, die es sich verbitten, immer wieder gestört zu werden. Es wird wohl auch andere geben, die vielleicht etwas gefälliger veranlagt sind, die werden den einen oder anderen Besucher, der höflich anfragt, gerne den Rundgang durch ihr Haus antreten lassen. Es gibt vielleicht auch noch eine 3. Kategorie von Hausfrauen, solche, die recht geschäftstüchtig veranlagt sind, die sagen, ja, Sie können die Wohnung ansehen, aber als Entgelt für die Bemühungen und die Kosten der Reinigung des Hauses von Schmutz und Staub möchte ich haben, dass soundsoviel bezahlt wird, und je nachdem der Zulauf ist, kann ich mir recht wohl vorstellen, dass da u. U. Beträge eingehen, die die Mietsausgaben glatt ausgleichen. Das wird kommen, daran ist nichts zu ändern."[868]

Ob es sich genau so 1928 in den bewohnten Häusern zugetragen hat, lässt sich heute nicht mehr nachprüfen. Doch das Zitat stellt bemerkenswerte Hypothesen auf: Manche Agenten des Ausstellens wie das Verbot-Schild werden auch nach Ausstellungsende nicht ausgedient haben. Den großen Glasflächen der modernen Architektur wird es nicht nur gelingen, Luft und Licht in die Innenräume zu bringen, sondern sie werden sich darüber hinaus als Schaufenster in die privaten Räume anbieten. Und ein touristischer Markt wird sich entwickeln. Das Ausstellen bleibt damit bestehen.

Zumindest mit der letzten Annahme sollte Lautenschlager Recht behalten. Mit zunehmendem Abstand zum Ausstellungsereignis wurde der Siedlung eine wachsende Bedeutung beigemessen und ihre Häuser erfuhren eine kulturelle Aufwertung. Die Siedlung ist zu einer Ikone der Architekturgeschichte geworden. Damit zog sie zahlreiche Pilger an. Als Folge dessen professionalisierte sich der Architekturtourismus. Inzwischen ist die Weißenhofsiedlung eine der wichtigsten Säulen des Stuttgarter Fremdenverkehrs. Le Corbusiers Doppelhaus wurde zu einem Museum umgebaut[869], die übrigen Gebäude sind bewohnt. Ein ungestörtes Leben ist dort allerdings kaum möglich. Denn noch heute wird täglich mindestens eine

868 Oberbürgermeister Lautenschlager in „Stenogramm: Oeffentliche Sitzung des Gemeinderats, Betreff: Verwertung der Weissenhofsiedlung", S. 7 f.

869 Die eine Hälfte dient als Informationszentrum, in der anderen wurde der Zustand des Hauses zum Ausstellungszeitpunkt rekonstruiert. Vgl. dazu den Internetauftritt des Weißenhofmuseums im Haus Le Corbusier http://www.stuttgart.de/weissenhof/, zuletzt abgerufen am 3. Juni 2013.

Gruppe durch die ehemalige Expositionssiedlung geführt. Diese Ausstellungspraktik ist also noch immer aktuell, selbst wenn sich die Besucher nun durch eine weniger öffentliche Zone bewegen. 1927 noch in Massen willkommen – zeugte dies doch für den Ausstellungserfolg –, hat sich heute die Stellung des fremden Betrachters gewandelt. Mag es auch den Bewohnern des Weißenhofs schmeicheln, dass das Interesse an ihren Wohnungen so groß ist, so empfinden sie nicht selten die Auswärtigen als Störung. Ganz ähnlich, mal mehr, mal weniger ausgeprägt, fühlen sich ebenso die Menschen in Breslau, Basel oder Wien von „den oft busweise ankommenden, manchmal nur nach großen Namen […] fragenden, aber immerzu fotografierenden und oft Zutritt begehrenden Architekturtouristen“[870] belästigt.

Die Schwierigkeit des Wohnens in Gebäuden einstiger Bau-Ausstellungen zeigt sich auch auf anderem Gebiet. Ein Großteil der Häuser steht mittlerweile unter Denkmalschutz, was verschiedenste Dynamiken und Konflikte mit sich bringt. Die Wiener Werkbundsiedlung ist dafür ein besonders aufschlussreiches Zeugnis. Dort zeigt sich etwa, welche Rolle Eigentumsverhältnisse spielen können. Wie zu Zeiten der Exposition sind heute noch immer wenige Wohnhäuser in privaten Besitz, die überwiegende Zahl der Gebäude wird von der Stadt Wien vermietet. In den 1980er Jahren ist es zu einer Sanierung der gemeindeeigenen Bauten gekommen, die dringend notwendig war und von den Bewohnern begrüßt wurde. Weniger erfreut zeigten sich diese allerdings, als sich herauskristallisierte, was eine denkmalgerechte Instanzsetzung zur Folge hatte. So sollten bauliche Veränderungen, die nicht dem Bild der Häuser von 1932 entsprachen, rückgebaut werden. Windfänge, Pergolen oder Gartenhütten, neu eingebaute Kunststofffenster oder angeschaffte Außenjalousien galt es wieder zu entfernen. „Den Bewohnerinnen und Bewohnern, […] hatte die lang ersehnte Sanierung (oft schmerzlich) bewusst gemacht, was es heißt in einem Denkmal zu leben. Es bedeutete für viele: Auslöschung persönlicher, für nützlich und/oder schön erachteter Adaptierungen.“[871] Dies traf auf Unverständnis seitens der Bewohner und provozierte Konflikte – zwischen den Mietern und den Experten, aber auch innerhalb der Fachkreise. Aushandlungsprozesse und Kompromisslösungen waren vonnöten. Interessanterweise herrschte größere Toleranz

870 Anita Aigner, „Die Denkmalwerdung der Werkbundsiedlung und ihre Effekte“, in *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, hg. von Andreas Nierhaus und Anita Aigner (Salzburg: Müry Salzmann, 2012), S. 271.

871 Ebd. Alle Ausführungen zur Sanierungsgeschichte basieren auf dem Text von Anita Aigner.

dann vor, „wenn die Veränderungen nicht von der öffentlichen Straße aus sichtbar waren“[872]. Kamen die Häuser, aus dieser Perspektive betrachtet, den Aufnahmen der Ausstellungspublikationen entgegen, dann mussten Umgestaltungen und Anbauten nicht entfernt werden. Bei der Instandsetzung ging es nicht zuletzt darum, einen Schauwert wiederherzustellen, so wie er 1932 in den Bildern der Exposition produziert wurde. Diese ambitionierte Aufgabe scheiterte daran, dass der Einfluss seitens der Stadt auf die Ästhetik der Siedlung begrenzt war. Die Sanierung griff nur bei den von ihr vermieteten Häusern; für die Privatgebäude galt dagegen, dass nur dann, wenn neue Umbaumaßnahmen vorgenommen werden sollten, diese nach den Auflagen des Denkmalschutzes geschehen mussten. Allerdings blieben in den 1980er Jahren diese Bauten vielfach unsaniert und so „zog sich visuell ein Riss durch die Siedlung“[873].

Jenes Verhältnis hat sich heute umgekehrt: Nun sind es die Mietshäuser, die teils heruntergekommen sind und die Privatgebäude, die inzwischen vor allem von Liebhabern erstanden und aufwändig überholt worden sind. Die Siedlung in Wien gab und gibt ein Beispiel dafür, welch zerrissenes Bild entstehen kann, wenn die Gebäude einer Anlage in verschiedenen Händen liegen. Dies legt dar, dass die Bedenken bezüglich des Verkaufs der Häuser des Weißenhofs, wie sie im November 1927 in der Gemeinderatsratssitzung zum Vorschein gekommen waren, durchaus seine Begründung hatten. Doch nicht nur anhand dieses Beispiels lässt sich eine übergreifende Entwicklung erkennen. Auch die Frage nach dem „idealen Mieter“, die in Stuttgart von der Stadt und anderen Ausstellungsmachern diskutiert wurde, ist momentan in Wien noch aktuell, wie die Architektursoziologin Anita Aigner beschreibt:

„Mehr denn je basieren Konflikte heute auf kulturellen Differenzen, auf sozialen Unterschieden, die mit verschiedenen Aneignungsweisen der denkmalgeschützten Häuser gegeben sind. Es sind die ‚kultivierten‘ Bewohnerinnen und Bewohner, die ganz hinter dem Denkmalschutz stehen, die auch den ‚richtigen‘ Umgang mit den Objekten verlangen. Sie sind es, die den ‚schlechten Geschmack‘ der in ihren Augen ungeeigneten Bewohnerinnen und Bewohner beklagen und sich beschweren, wenn Nachbarn rechtliche Vorgaben ignorieren, die Gärten mit Gartenzwergen dekorieren und keinerlei Bereitschaft zur Instandsetzung des Hauses zeigen. Wie sie überhaupt davon ausgehen, dass das Grundproblem der Siedlung die ‚falschen‘ Bewohner seien und fordern, die Vergabe der frei gewordenen Häuser zu kontrollieren.“[874]

Hervorhebenswert an dieser Darstellung ist, dass die Debatten um die Siedlungen ähnlich geblieben sind und dass dabei dieselben Topoi wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auftauchen. Wieder werden der „richtige“ und der „falsche Umgang“, der „gute“ und der „schlechte Geschmack“ und als Steigerung

872 Ebd.
873 Ebd., S. 272.
874 Ebd., S. 273.

dessen gar der „richtige“ und der „falsche Bewohner“ thematisiert und kontrastiert. Wieder gibt es Gruppen, die versuchen, eine Norm aufzustellen. Denn sie glauben zu wissen, wie das Wohnen in diesen Häusern auszusehen hat. Die Diskussionen, die schon zu Ausstellungszeiten geführt worden waren, rissen nicht ab und dies ist kaum verwunderlich – denn sie sind eine Folge des Ausstellens. Nur durch das Expositionsereignis und im Hinblick auf die Aufmerksamkeit, die man sich davon erhoffte, bauten die verschiedenen hochkarätigen Architekten an einer Siedlung. Nur dank des Ausstellens wurde ein derartiger Aufwand um die Vermarktung von Häusern betrieben, der sich in zahlreichen Abbildungen und Publikationen sowie in der zeitgenössischen Presse manifestierte. Nur durch solche Veröffentlichungen und Besprechungen erhielt die Siedlung ihren außergewöhnlichen Status und wurde in den Kanon der wichtigsten Bauten moderner Architektur aufgenommen – selbst wenn es dazu nicht selten eines zeitlichen Abstands bedurfte. Und nur aufgrund dieser Geltung stehen die Häuser heute unter Denkmalschutz. Denn „Denkmal ist nicht, es wird gemacht. Und: Es wirkt sich aus, macht etwas.“[875] Die Folgen für die Bewohner sind etwa „absolute Unantastbarkeit der Gebäudehülle, ästhetische Kontrolle, Wahrnehmung der eigenen Siedlung im Spiegel der Medien, das Gefühl, dass das eigene Haus etwas Besonderes und auch Teil eine Schaukastens ist“[876].

Am 7. November 1927 beriet sich der Stuttgarter Gemeinderat zur Zukunft der Weißenhofsiedlung. Dabei stellte sich die Frage, „ob mit dem Schliessen der Tore auch die Ausstellung als solche zu Ende“ sei. Das ist aus heutiger Sicht zu verneinen. Das Ausstellen wird wohl immer ein Teil des Wohnens in den Siedlungen ehemaliger Bau-Ausstellungen bleiben.

875 Ebd., S. 266.
876 Ebd., S. 271.

7.

Zwischen Wohnen und Ausstellen

oder: Schlussbemerkungen statt eines Resümees

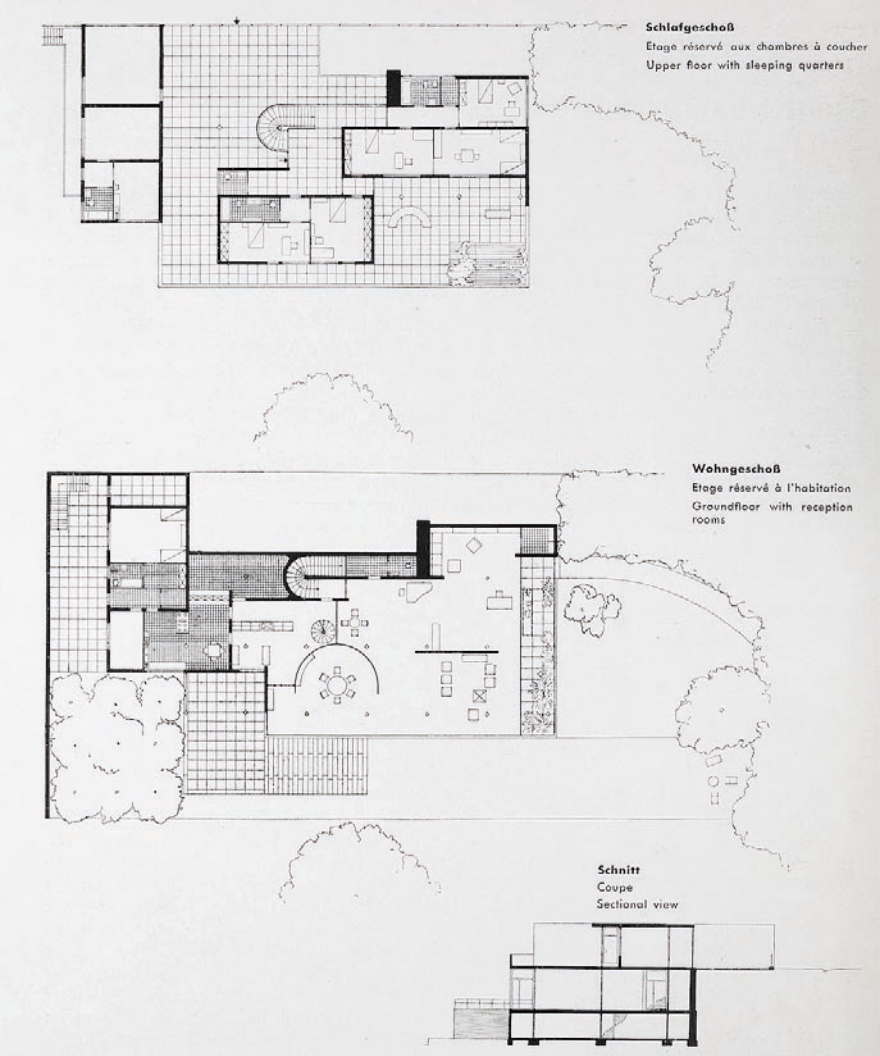


Abb. 7.1.1: Haus Tugendhat, Grundriss, 1931.

7.1 „Ausstellungswohnen“

Über das Ausstellen im Wohnen der Moderne. Das Haus Tugendhat

„Kann man im Haus Tugendhat wohnen?“ – Um diese Frage war 1931 eine Debatte in der Zeitschrift *Die Form* entbrannt, über die die Architekturkritiker Walter Riezler und Justus Bier in Streit gerieten. Ebenso schaltete sich mit Ludwig Hilberseimer ein Baukünstler in die Diskussion ein und nicht zuletzt meldeten sich auch die Bewohner des Hauses selbst zu Wort. Bier, der die Frage als Titel eines Zeitschriftenartikels formuliert hatte, stellte darin die Behauptung auf, dass in der Villa Tugendhat nicht mehr als ein „Ausstellungswohnen“ möglich sei. Doch was hat es bei diesem Gebäude, das ausschließlich zum Wohnen errichtet wurde, mit dem Ausstellen auf sich?

Von 1928 bis 1930 hatte Ludwig Mies van der Rohe das Wohnhaus für die Familie Tugendhat geplant und gebaut; in einer Zeit also, in der er intensiv mit Ausstellungstätigkeiten beschäftigt gewesen war. 1927 nahm er die Rolle des künstlerischen Leiters der Stuttgarter Werkbundschau *Die Wohnung* ein und trat auch als einer ihrer Architekten auf. Im selben Jahr entwarf er mit Lilly Reich das Café *Samt und Seide* für den Verband deutscher Seidenwebereien auf der Berliner Exposition *Die Mode der Dame*. 1928 wurde er von der Reichsregierung beauftragt, sämtliche deutschen Abteilungen auf der Weltausstellung in Barcelona zu leiten und den deutschen Pavillon zu entwerfen. Im Mai 1929 war dieser fertiggestellt. Noch während Mies van der Rohe mit den Vorbereitungsarbeiten für das Ausstellungsereignis beschäftigt war, erreichte ihn die Bitte des wohlhabenden Unternehmerpaars Fritz und Grete Tugendhat, dessen Familiensitz in Brünn zu gestalten. In Brünn, Hauptstadt Mährens und kulturelles Zentrum mit einer erstaunlichen Dichte an moderner Architektur, fand 1928 die Bau-Ausstellung *Nový Dům (Neues Haus)* statt, finanziert durch ein Privatunternehmen und organisiert vom Tschechoslowakischen Werkbund. Die Frage nach dem Wohnen war somit in der Zeit, als Mies van der Rohe sich mit dem Bau der Tugendhat Villa zu beschäftigen begann, in Brünn ein Thema aktueller Debatten.[877]

Das Haus wurde, umgeben von Gründerzeitvillen, in einem bürgerlichen Stadtgebiet errichtet und

877 Vgl. Vendula Hnídková, „Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat“, in *Mies van der Rohe im Diskurs: Innovationen - Haltungen - Werke. Aktuelle Positionen*, hg. von Kerstin Plüm (Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013), S. 161.

verfügt über 907 m² verbauter Fläche. Betrat man das Gebäude durch den Haupteingang, stand man in der Halle des Obergeschosses (Abb. 7.1.1). Auf dieser Ebene brachte der Architekt den Privat- und Rückzugsbereich unter: die Bäder und Schlafzimmer des Herren, der Dame, der Kinder und der Kinderschwester, sowie die private Terrasse der Familie. Von der Halle führte eine Treppe ins Wohngeschoss. Empfangen wurde man dort von einem 237 m² großen offenen Raum, bei dem mehrere Funktionsbereiche ineinander übergingen: eine Sitzecke mit Flügel, ein Arbeitsplatz mit Bibliothek, der Wohn- und der Essbereich.[878] Daran schlossen sich auf der einen Seite der Wintergarten und auf der anderen die Versorgungsräume wie Anrichte, Besen- und Vorratskammer, Küche sowie die Zimmer des Personals an. Im Untergeschoss befanden sich eine Kombination aus Heizung-, Belüftungs- und Befeuchtungsanlage, ein Raum für die Gartenmöbel und -geräte, ein Lager für Koks sowie eines für Obst und Gemüse, eine Zisterne, ein Wasch-, Bügel- und Trockenraum, ein sicheres Depot für Pelzmäntel sowie Fritz Tugendhats Dunkelkammer zur Filmentwicklung. Bereits die räumliche Großzügigkeit gibt zu erkennen, dass dem Architekten finanziell kaum Grenzen gesetzt wurden. Während die Wohnungen und Häuser von Bau-Ausstellungen der Zeit besonders auf eine Minimierung der Wohnfläche hin ausgerichtet waren, bewegte sich dieses Gebäude in ganz anderen Dimensionen.

An zahlreichen Details des Wohnraums zeigt sich nicht allein Mies der Architekt, sondern auch Mies der Ausstellungsmacher. Tatsächlich lassen sich Parallelen zu seinen Ausstellungsprojekten im Bau und der Einrichtung entdecken. Offensichtlich wird dies im Vergleich zum Barcelona-Pavillon. Beide Gebäude wurden zeitgleich geplant: das eine als temporärer Repräsentationsbau, das andere als Wohnhaus. Gemeinsam ist ihnen ein enorm offener Raum mit gigantischen Glasflächen, die nicht nur als Fenster dienten, sondern durch ihre Ausmaße von der Decke bis zum Boden Teile der Außenwände ersetzten. Das Sonnenlicht konnte so tief in den Raum eindringen und die Objekte im Inneren auffallend gut beleuchten. Ein architektonisch besonderer Clou bestand beim Haus Tugendhat darin, dass sich durch ein spezielles Hebesystem zwei Abschnitte der Glaswand vollständig in den Kellerbereich versenken ließen. Im Zustand der Öffnung war die Grenze zwischen Innen und Außen an diesen Stellen somit aufgehoben. Die Forderung nach mehr Licht und Luft, die die Protagonisten der modernen Architektur zu

878 Von diesem Raum ging eine kleine Bar ab, die der Bibliothek benachbart war, sowie ein Filmabspielraum, gleich neben dem Flügel.

formulieren nicht müde wurden, erfüllte diese Konstruktion auf vollkommene Weise. Derartige technische Finessen ließen sich – ähnlich wie die Ausstattung – allein durch die ansehnlichen finanziellen Mittel der Familie Löw-Beer, der Grete Tugendhat entstammte, realisieren.[879] In Barcelona und in Brünn wurden wertvollste Materialien wie Marmor und edle Hölzer verbaut sowie jeweils eine Onyx- und eine Lichtwand eingesetzt. Teils fanden die gleichen Möbel Eingang in beide Gebäude. Die Großzügigkeit der Räume, in denen die Objekte genauestens platziert wurden, gab in der verhältnismäßig geringen Anzahl jedem seinen Platz, um gesehen zu werden. Der Barcelona-Sessel und der zugehörige Hocker standen ebenfalls im Wohnbereich der Villa. Für diese entwickelte Mies van der Rohe zudem neue Entwürfe, wie einen Glastisch oder zwei Sitzgelegenheiten, die als Brno-Stuhl und Tugendhat-Sessel in die Design-Geschichte eingehen sollten.

Auch zu den anderen Expositionen Mies van der Rohes hatte die Einrichtung ihre Bezüge. Der MR 20, erstmals vorgestellt in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, wurde an den Schreibtisch des Wohnraums gestellt. Die Lösung der gekurvten Raumteilung im Café *Samt und Seide* (Abb. 5.7.4) aus der Berliner Schau *Die Mode der Dame* besaß Ähnlichkeiten zur halbrunden Speisezimmernische, nur dass Textil durch Holz ersetzt wurde. Vorhänge, wie sie in Berlin zum Einsatz kamen, waren im Wohnraum der Villa als Trennvorrichtung aufgehängt worden.

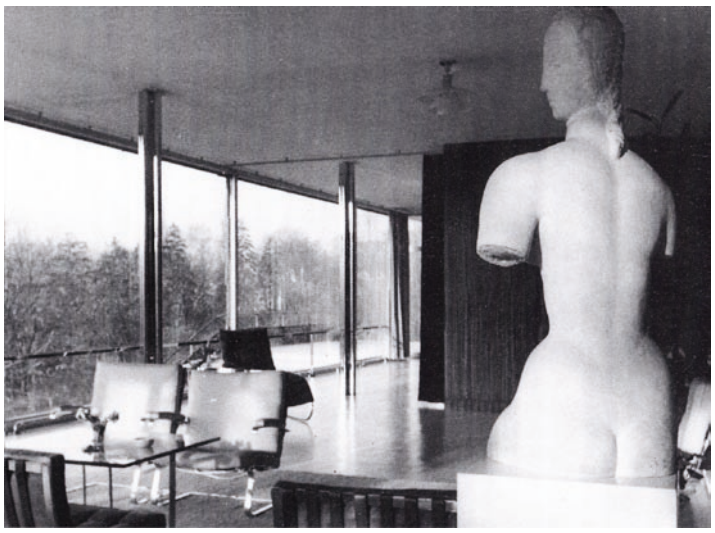


Abb. 7.1.2: Haus Tugendhat, Wohnraum, um 1931.

879 Die Familie Löw-Beer war wesentlich an der Industrialisierung der Tschechoslowakei beteiligt und betrieb mehrere Textil-, Zucker- und Zementfabriken. Das Grundstück, auf dem das Haus Tugendhat errichtet wurde, war einst Teil des Gartens gewesen, der zum Haus der Familie gehörte. Der Vater hatte den Baugrund Grete und Fritz Tugendhat als Hochzeitsgeschenk übertragen und finanzierte den Neubau. Vgl. dazu: Daniela Hammer-Tugendhat, „Leben im Haus Tugendhat", in *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, hg. von Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (Wien, New York: Springer, 1998), S. 11; Hnídková, „Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat", S. 161.

Letztes zeigt Abbildung 7.1.2, auf der auch ein weiblicher Torso, platziert auf einem Sockel, zu sehen ist. Dieses Kunstwerk wurde von Wilhelm Lehmbruck entworfen, der schon in Mies van der Rohes und Lilly Reichs gläsernem Raum auf der Stuttgarter Exposition mit einer ganz ähnlichen Skulptur vertreten gewesen war. Auf dem Weißenhof hatten sich Mies van der Rohes Wohnungen im Mietsgebäude im Vergleich zu allen anderen durch eine außergewöhnliche Offenheit ausgezeichnet; wenn auch auf weit kleinerem Raum als es später in Barcelona oder Brünn der Fall sein sollte. Was seine ausgestellten Wohnungen am deutlichsten mit der Villa verband, war die Praxis des Einrichtens: Denn die Tugendhats nahmen nicht selbst die Ausstattung ihres Hauses in die Hand, sondern übergaben diese Aufgabe, mit Ausnahme einzelner Details, dem Architekten. Was in Stuttgart praktische Notwendigkeit war, da zum Ausstellungszeitpunkt noch kein Bewohner bekannt gewesen war, wurde in Brünn zum Auftrag, erteilt durch die Besitzer. Auch hieran zeichnet sich der enorme Luxus dieses Gebäudes ab. So gut wie nichts wurde aus alten Einrichtungen übernommen und daher konnte nahezu alles von einer Künstlerhand gewählt und aufeinander abgestimmt werden. Kaum verwunderlich also, dass die Ausstellungsräume und die Räume des Wohnhauses Tugendhat einander derart ähnelten.

So mag es nicht erstaunen, dass das Gebäude, als es 1931 in Heft 9 der *Form* von Walter Riezler vorgestellt wurde[880], Justus Bier in der darauf folgenden Ausgabe der Zeitschrift zu der Aussage veranlasste, eine solche Art des Einrichtens müsse das Leben darin beeinflussen:

„Aber ist das Wohnen in diesem Einheitsraum nicht ebenso ein Paradewohnen wie in der Flucht der alten Gesellschaftsräume, mit starrer Fixierung aller Funktionen im Raum, mit einem gemaserten Paradeschreibtisch, der sich allenfalls benutzen läßt, wenn alles entflohen ist, mit einer so stilvollen Einheitlichkeit des Mobiliars, daß man nicht wagen dürfte, irgendein altes oder neues Stück in diese ‚fertigen' Räume hereinzutragen, mit Wänden, die kein Bild zu hängen gestatten, weil die Zeichnung des Marmors, die Maserung der Hölzer an die Stelle der Kunst getreten ist. […] Ist dieser herrlich reine, aber zugleich in seiner Strenge und inneren Monumentalität als ständige Umgebung unerträgliche Stil des Hauses Tugendhat nicht im eigentlichsten Sinn ein Repräsentationsstil, für Empfangsräume wie bei dem Pavillon von Barcelona und für jede gleichartige Aufgabe geeignet, für alle mehr oder weniger unpersönlichen Räume, seien es nun Repräsentationsräume öffentlicher Ämter, seien es die noch immer meist von den Dekorateuren bestrittenen Gesellschaftsräume des Hotels, seien es Empfangsräume von Privaträumen – nicht aber für die Wohnräume, ohne die Bewohner zu einem Ausstellungswohnen zu zwingen, das ihr persönliches Leben erdrückt."[881]

Auch Bier sieht hier einen Vergleich zum Barcelona-Pavillon und stellt das Haus Tugendhat in eine Reihe von Architekturen und Einrichtungen, die wie Empfangzimmer, Amtsräume oder Hotellobbys

880 Vgl. Walter Riezler, „Das Haus Tugendhat in Brünn", *Die Form* Nr. 9 (15. September 1931): S. 321–332.
881 Justus Bier, „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?", *Die Form* Nr. 10 (15. Oktober 1931): S. 393.

Repräsentationszwecken zu dienen haben. Der Begriff des „Ausstellungswohnens" bezieht sich bei Bier damit nicht allein darauf, dass in der Villa Einrichtungsgegenstände aufgestellt wurden, die zuvor schon in Expositionen gezeigt worden waren, sondern dass er diese als rein repräsentativ und damit bezuglos zum Bewohner statt als gebrauchsfreundlich und persönlich beschreibt. In dem Haus mit seinem gigantischen Wohnraum, dem es Bier außerdem an Differenzierungen fehle, sei „ein kultiviertes Wohnen"[882] demzufolge schwerlich denkbar.

Riezler hingegen widersprach in derselben Ausgabe der *Form* diesen Ausführungen und trat für die Bewohnbarkeit des Hauses ein. Sein entscheidendes Argument dabei war, dass Behaglichkeit und Wohnkomfort, so wie sie im englischen Wohnhaus entwickelt worden waren, nun anderen Bedürfnissen gewichen seien; in dieser Hinsicht sah er einen „neuen Geist", eine „neue Menschheit" und ein „neues Wohnen" im Entstehen.[883] Dem wiederum konnte der Architekturkritiker Roger Ginsburger nicht zustimmen und meldete sich in Heft 11 zu Wort:

> „Es gibt ein sehr einfaches Kriterium für die Wohnlichkeit, d. h. den funktionellen Wert eines Wohnraumes. Man stellt sich vor, daß man in dem Raume leben muß, daß man müde nach Hause kommt und sich ganz unzeremoniös in einen Sessel setzt, mit überschlagenen Beinen, daß man Freunde empfängt, Grammofon spielt, alle Möbel in eine Ecke rückt und tanzt, daß man einen großen Tisch aufstellt und Ping-Pong spielt. Kann man das in diesem Raum, kann man überhaupt noch gehen darin und muß man nicht schreiten, kann man den Tisch aus dem Zentrum der halbkreisförmigen Eßnische herausnehmen oder den Teppich vor der Onyxwand wegschieben ohne eine Heiligtumschändung zu begehen, ohne daß die ganze Stimmung zerrissen ist? Nein, man kann es nicht."[884]

Die vermeintliche Unveränderbarkeit des Wohnraums machte diesen in den Augen Ginsburgers unwohnlich bis unbewohnbar, da das Verhalten den Möbelstücken angepasst werden müsse, die in diesem Bereich feststehen. Der Architekt Ludwig Hilberseimer beschrieb in derselben Ausgabe seinen Eindruck des Wohnraums wieder ganz anders:

882 Ebd., S. 392.

883 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?", in *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, hg. von Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (Wien, New York: Springer, 1998), S. 29.

884 Roger Ginsburger und Walter Riezler, „Zweckmäßigkeit und geistige Haltung – Eine Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler", *Die Form* Nr. 11 (15. November 1931): S. 433. Eine ähnliche Einschätzung wurde auch schon in Bezug auf die Stuttgarter Kochenhofsiedlung geäußert. Dort hieß es in einer Kritik: „Mit unübertrefflichem Fingerspitzengefühl ist hier alles, auch das Kleinste gemacht, und mit welch einfachen Mitteln! Aber, fragt man sich, kann man nun in diesen Räumen wirklich wohnen, sind es nicht doch Museumsstücke, in denen man sich irgendwie ‚stellen' muß?" Bernoulli, „‚Deutsches Holz' – Die Ausstellungssiedlung ‚Am Kochenhof' in Stuttgart", S. 371.

„Am überraschendsten […] ist, daß diese Raumfolge trotz ihrer allseitigen Offenheit, trotz der großen Spiegelglasfläche nicht offen, sondern durchaus räumlich geschlossen wirkt. Daß das Haus den Eindruck von Wohnlichkeit, Behaglichkeit, ja man könnte sagen Gemütlichkeit macht, wenn mit diesem Worte nicht bestimmte klischeehafte Assoziationen verknüpft wären."[885]

In diesen Kommentaren treten am Beispiel eines Hauses verschiedene Positionen zum Wohnen nochmals hervor, wie sie in den 1920er und 1930er Jahren so intensiv besprochen worden waren: einerseits die Frage nach dem „funktionellen" Wohnen, andererseits die der Wohnlich- und Behaglichkeit. Den Vorwurf, einen Ansatz der Funktionalität nicht beachtet zu haben, konnte man Mies van der Rohe kaum machen, betrachtet man nur den durchdachten Grundriss. Bier und Ginsburger aber vertreten in den Zitaten einen Wohnbegriff, der von der Möglichkeit der Veränderung im Wohnraum, von einem persönlichen Bezug der Menschen zu den Dingen fern des Repräsentativen sowie von der Anpassung des Hauses und seiner Einrichtung an den Bewohner – und nicht umgekehrt – ausgeht. Darin erst erkennen sie einen „funktionellen Wert" eines Wohnraums. Hieraus ergebe sich der Eindruck der Wohnlichkeit, für die Ginsburger vorgibt, ein klares Kriterium gefunden zu haben. Doch was er dem Leser gibt, ist abermals kein Kriterium oder gar eine Definition, sondern eine Beschreibung einer Alltagsszene, die so, aber auch ganz anders aussehen kann. Riezler wiederum will in den Kategorien Behaglich- und Wohnlichkeit gar nicht denken, hält er sie doch für kaum zeitgemäß. Hilberseimer sieht diese hingegen selbst in einem Raum wie dem Wohnzimmer der Tugenhats mit seinen gläsernen Wänden erfüllt. An den verschiedenen Positionen zu nur einem einzigen Gebäude kommt damit das zum Ausdruck, was sich in dieser gesamten Arbeit abzuzeichnen begann: Wie zum einen in den 1920er und 1930er Jahren der Begriff der Funktionalität und zum anderen die Begriffe der Wohnlichkeit, Behaglichkeit, Gemütlichkeit den Wohndiskurs durchdrangen und dabei doch nicht endgültig zu entscheiden war, was genau sich dahinter verbarg.

Die Debatte, die sich hier in der *Form* abzeichnete, ist demzufolge beachtenswert, da sie ganz denen ähnelt, die schon um die Bau-Ausstellungen geführt worden waren. Ob man nun die Standpunkte der ausstellenden Architekten oder die ihrer Kritiker betrachtet – immer gab es jemanden, der vorgab, besser als andere zu wissen, wie „gutes Wohnen" und die Räume dafür auszusehen hätten. Die Villa Tugendhat

885 Ludwig Hilberseimer, „Stellungnahme zum Haus Tugendhat", *Die Form* Nr. 11 (15. November 1931): S. 439.

fügt sich nicht widerstandslos in die bisher besprochenen Häuser, da sie weder als Ausstellungsgebäude noch für anonyme Bewohner errichtet worden war. Und doch hat sie Bezüge dazu: Während der Diskurs um „gutes Wohnen" in die Ausstellungspraxis einwanderte, wurde zugleich der Begriff der Ausstellung mit dem privaten Wohnhaus in Verbindung gebracht. Dies liegt vor allem an der hybriden Form dieses Hauses, das einerseits ganz Wohnhaus war, andererseits jedoch gänzlich und in direkter Anlehnung an die Ausstellungsarchitektur vom Architekten eingerichtet wurde.

Eine entscheidende Differenz der Debatte um die Villa Tugendhat zu den Diskussionen um die Gebäude von Bau-Ausstellungen bestand darin, dass sich in erstere die Bewohner mit einschalteten.[886] In jener Ausgabe der *Form*, in der sich Ginsburger und Hilberseimer äußerten, kamen auch Grete und Fritz Tugendhat zu Wort. Beide bestritten in ihren Beiträgen, dass ein „wirkliches Wohnen" in ihrem Haus kaum möglich sei:

„Der Kernpunkt der Kritik des Herrn Bier scheint mir die Behauptung, daß die Pathetik dieser Räume zu einem Ausstellungswohnen zwingt und persönliches Leben erdrückt. […] Ich habe die Räume nie als pathetisch empfunden, wohl aber als streng und groß – jedoch in einem Sinn, der nicht erdrückt, sondern befreit."[887]

Fritz Tugendhat stimmte in einem Punkt den Kritiken allerdings dahingehend zu, dass sich im Hauptraum keine Bilder aufhängen ließen und dass kein zusätzliches Stück dort herein getragen werden könne, welches „die stilvolle Einheitlichkeit des Mobiliars"[888] zu stören vermöge. Dass ein solches durchweg vom Architekten ausgeführtes Einrichten dann problematisch wird, wenn doch weitere Möbel hinzukommen, zeigt sich, – wie an so vielen Bespielen in dieser Arbeit – erneut an einem Klavier. Betrachtet man den Grundriss, dann mag sich dies auf den ersten Blick kaum erschließen: Im Hauptraum ist ein Flügel eingezeichnet. Es ließe sich also einräumen, dass Mies van der Rohe es bereits in seiner Planung bedacht hatte. Allerdings, so zeigt es eine Fotografie aus dem Familienbesitz (Abb. 7.1.3), stand im Obergeschoss ein weiteres Instrument, das in den Plänen nicht eingetragen war. Von Daniela Hammer-Tugendhat, der Tochter des Ehepaars, ist diesbezüglich eine Anekdote überliefert:

886 Hilberseimer betont den Wert eines solchen Bekenntnisses: „Ein wirkliches Urteil über die Bewohnbarkeit eines Hauses haben letzthin nur die Bewohner selbst." Ebd., S. 438.

887 Grete Tugendhat und Fritz Tugendhat, „Die Bewohner des Hauses Tugenhat äußern sich", *Die Form* Nr. 11 (15. November 1931): S. 437.

888 Ebd., S. 438.

Abb. 7.1.3: Haus Tugendhat, Zimmer der Kinderschwester, um 1931.

„In das Zimmer von Schwester Irene wurde das alte Klavier meiner Mutter gestellt. Irene erzählte mir von der Panik meiner Eltern bei der Ankündigung eines Besuchs von Mies. Es war klar: das Klavier, ein Möbel, das von Mies nicht vorgesehen war, musste weg. Man beschloß, es im Keller zu verstecken, was aber auf Grund der schmalen Treppe mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen wäre. Zum Glück sagte Mies seinen Besuch ab."[889]

So hatte dieses Einrichten eines Hauses durch einen (Ausstellungs-)Architekten also doch Effekte auf den Menschen darin.

Grete Tugendhat war ebenso wie ihr Mann befremdet vom Begriff des „Ausstellungswohnens"; sicherlich, da er von Justus Bier so negativ besetzt in die Diskussion eingeführt worden war. Doch von dieser Konnotation gilt es für einen Moment Abstand zu nehmen, um die Verbindung von Ausstellung und Wohnen von einer anderen Perspektive zu betrachten. Der Begriff des „Ausstellungswohnens" ist – in einer Zeit, in der das Wohnen ein derart präsentes Expositionsthema war – aufschlussreich zur Betrachtung auch des Wohnraums selbst. Denn bedacht werden muss, dass das Ausstellen nicht gänzlich getrennt vom oder entgegengesetzt zum Wohnen betrachten werden kann. Schon zu Zeiten des Biedermeier wurde etwa im Wohnraum Gesammeltes wie Freundschafts- oder Souvenirartikel in Vitrinen ausgestellt

889 Hammer-Tugendhat, „Leben im Haus Tugendhat", S. 26. Bei Irene handelte es sich um die Kinderschwester.

und es war nicht unüblich, derartige Zimmer malen zu lassen, um die Bilder davon teils wiederum zur Schau zu stellen.[890] Als das Haus der Tugenhats errichtet wurde, steckte im Wohnen längst ein Stück Ausstellen. Nippes, das wollten die Familie tatsächlich nicht präsentieren[891]. Und man könnte bezweifeln, dass sich in der Villa, deren Ausstattung von einem anderen übernommen wurde, überhaupt etwas von der Familie zeigte. Doch obwohl und gerade weil die Einrichtungsgegenstände kaum von ihnen selbst zusammengesammelt worden waren, stellte sich im Haus auch etwas aus, das auf die Familie zurückging. Das erkannte schon Riezler:

„Schließlich ist es auch ein Auftrag und kein Ausstellungshaus, das nur als Manifest des Architekten zu gelten hätte. Allerdings ist es auch als Auftrag so etwas ein Manifest, – auch der Bauherr wollte, indem er gerade diesen Architekten bei dem Auftrag freie Hand ließ, offenbar für die neue Wohnform manifestieren."[892]

In welcher Umsetzung, ob mit Zierfiguren oder modernen Möbeln: Das Ausstellen ist dem modernen Wohnen nicht fremd. Und wiederum ist das Wohnen in der Moderne nicht ohne die Wohn-Ausstellungen der Zeit zu denken. Denn hier und in den daran angeschlossenen Verbreitungsmedien, Zeitschriftenartikeln, Ausstellungskatalogen und selbst in den Publikationen, die mit den Expositionen selbst gar nicht in Verbindung standen, aber sich ihrer Bilder bedienten, wurde es besprochen, erklärt, gezeigt und nicht zuletzt vorgeschrieben. Wenn auch vieles in seinem Neuerungswert und seiner Radikalität vom Publikum abgelehnt wurde, so blieb das Leben daheim vom Ausgestellten nicht gänzlich unberührt.

Eine besondere Pointe liegt beim Haus Tugendhat darin, dass die Villa tatsächlich mit Architekturen und Anordnungen, die in den Ausstellungskontext gehören, er- und eingerichtet wurde. Während aber die Villa auf der einen Seite die Verbindung zwischen Wohnen und Ausstellungen sehr eng knüpft, gehen Wohnen und Ausstellen auf der anderen Seite doch nicht vollkommen ineinander auf. Architektonisch zeigt sich dies etwa daran, wie durch die Anordnung des Hauses in der Stadtlandschaft und die Positionierung sowie Materialität der Glasflächen die Blicke in die Villa reguliert werden.

890 Vgl. Nierhaus, „Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter", S. 55.

891 Etwa 30 Jahre nachdem die Familie das Haus verlassen musste, sprach Grete Tugendhat in einem Vortrag in Brünn mit den folgenden Worten über das Gebäude: „Ich hatte mir immer ein modernes, weiträumiges Haus mit klaren, einfachen Formen gewünscht und mein Mann hatte geradezu einen Horror vor den mit unzähligen Nippessachen und Deckchen vollgestopften Zimmern seiner Kindheit." Zitiert in Museum der Stadt Brünn, Hrsg., *Haus Tugendhat* (Brno, 2011), S. 6.

892 Walter Riezler, „Antwort auf Justus Biers Artikel ‚Kann man im Haus Tugendhat wohnen?'", *Die Form* Nr. 10 (15. Oktober 1931): S. 393.

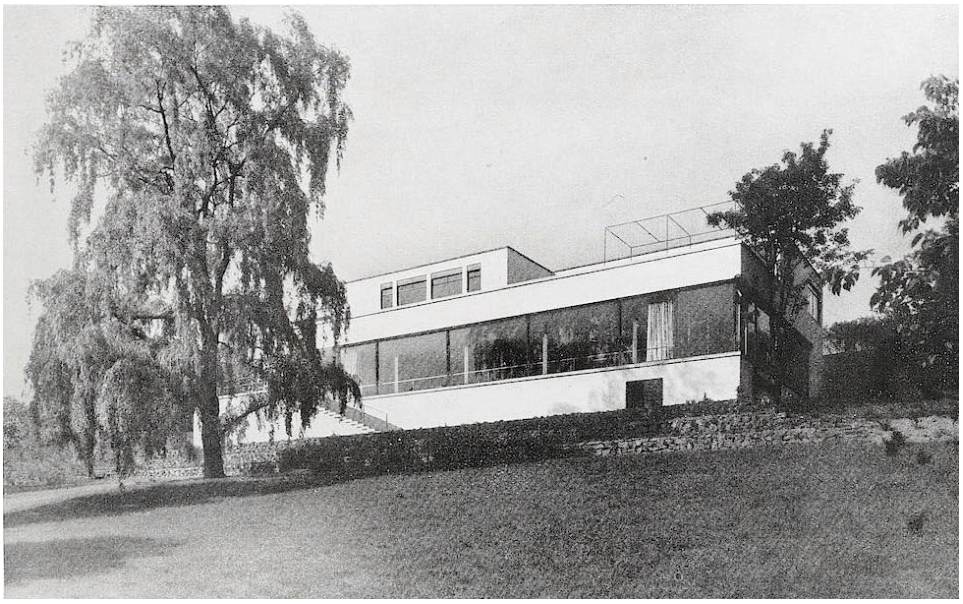


Abb. 7.1.4: Haus Tugendhat, Rückansicht, 1931.

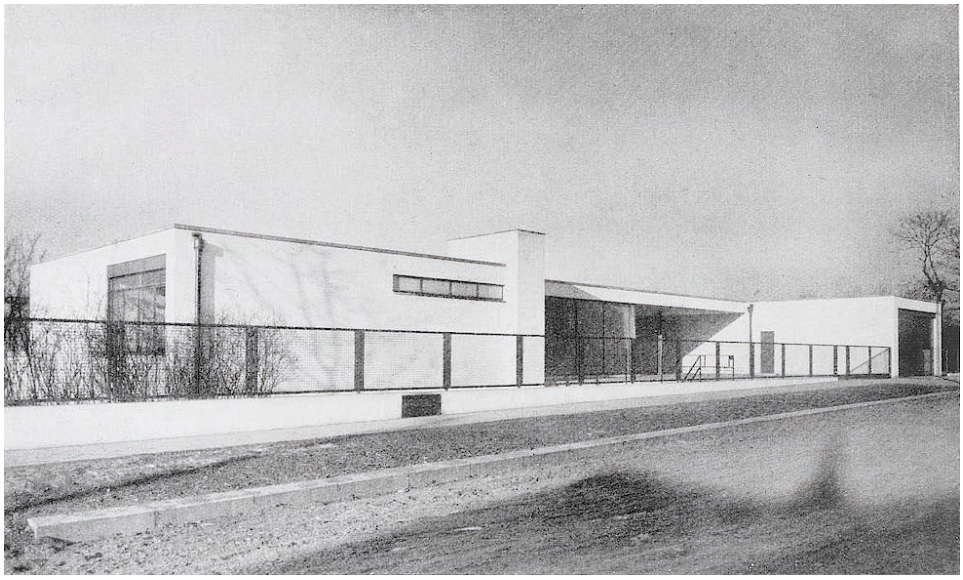


Abb. 7.1.5: Haus Tugendhat, Vorderansicht, 1931.

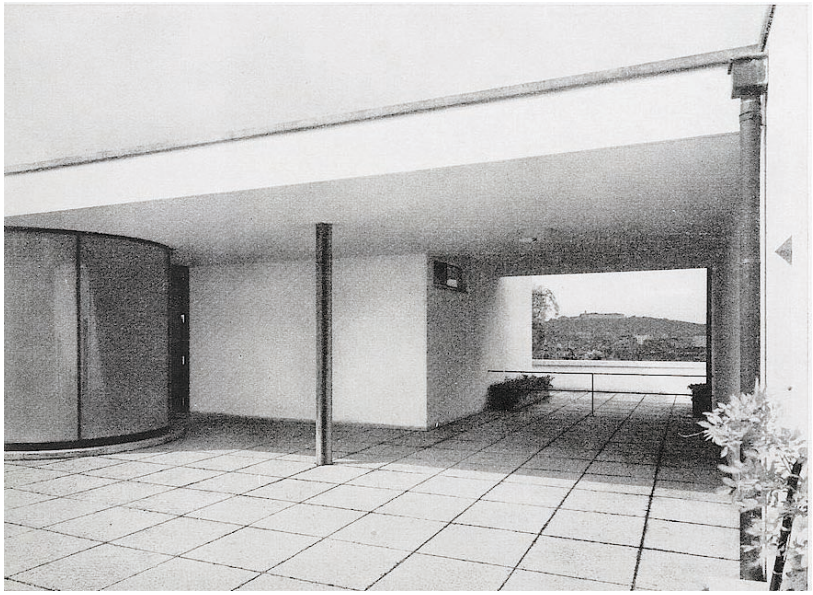


Abb. 7. 1.6: Haus Tugendhat, Hauseingang, 1931.

Betrachtet man Fotografien, die das Gebäude von der Gartenseite aufgenommen haben (Abb. 7.1.4), so liegt der Verdacht nahe, dass sein Inneres für fremde Betrachter mehr als offen gelegt wird. Wohnen in einer Vitrine wäre damit der Effekt. Allerdings hat Mies van der Rohe das Gebäude an der Hanglage derart konzipiert, dass ein Hineinsehen von der Straßenseite aus kaum möglich ist (Abb. 7.1.5). Selbst die Eingangstür ist hinter der runden Milchglaswand des Treppenhauses versteckt[893] (Abb. 7.1.6). Die große Fensterfläche des Wohnraums ist kein Schaufenster. Es ermöglicht weniger einen Ein- als einen Ausblick in den Garten und auf die im Tal liegende Stadt Brünn. Bei Nacht eröffnet sich den Bewohnern mit der spiegelnden Glasfläche wiederum ein anderer Anblick: Sie können sich selbst beim Wohnen zusehen.

893 Vgl. dazu: „Die Eingangstür ist nicht nur nicht betont, sondern sie liegt halb versteckt hinter der sich rundenden Glaswand des Treppenhauses, und so fällt der Blick nicht auf sie, sondern auf das wie absichtvoll eingerahmte Bild des Stadtschlosses jenseits des Hauses.“ Riezler, „Das Haus Tugendhat in Brünn“, S. 326 ff.

„Die Frage von Justus Bier ‚*Kann man im Haus Tugendhat wohnen*' lässt sich vielleicht so beantworten", schreibt Daniela Hammer-Tugendhat, „Meine Eltern konnten es."[894] Die individuelle Vorstellung vom Wohnen – von der nicht ganz klar ist, ob es tatsächlich die der Bewohner oder nicht die des Architekten war, die die Familie übernahm – ließ sich nur schwer auf andere übertragen. Das macht die Geschichte der Villa deutlich. 1938 floh die Familie jüdischer Herkunft aus der Tschechoslowakei erst in die Schweiz, dann nach Venezuela. Das Haus hat daraufhin verschiedenste Umnutzungen und Umbauten erfahren. 1939 wurde es von der Gestapo beschlagnahmt, von 1942 bis 1945 mietete es Walter Messerschmidt, der Direktor der Klöcknerwerke in Brünn, als Wohnhaus und Büro an.[895] Von ihm gingen die ersten baulichen Veränderungen aus, die insbesondere im Wohnraum getätigt wurden. Seine Tochter Ingeborg erinnert sich an die Umgestaltung mit Worten, die den anfänglichen Einrichtungs- und Aufteilungsvorgaben des Architekten diametral entgegenlaufen:

„[…] beeindruckend war natürlich die große Halle unten, mit der Onyx-Wand. Das war ja die einzige Trennwand damals, die in der großen Halle unten war. Und da haben wir dann Wände noch ziehen lassen, um es ein bisschen abzuteilen. Dann haben wir eine kleine Bauernstube eingerichtet, da an einer Seite. Das war noch ein gemütlicher, kleiner Raum. Ja, das war zu ungemütlich zum Leben drinnen. Wir wollten ja drin wohnen."[896]

Ob und wie man im Haus Tugendhat leben konnte, das ließ sich jeweils nur von den aktuellen Bewohnern entscheiden. Und genau das war es wohl, was dieses Haus, das während einer Zeit der intensiven Expositionstätigkeit Mies van der Rohes errichtet wurde, besonders mit den Gebäuden von Bau-Ausstellungen gemein hatte.

894 Hammer-Tugendhat, „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?", S. 32.

895 Mit der Befreiung der Stadt durch die Rote Armee wurde der Wohnraum als Pferdestall genutzt und dadurch stark beschädigt. Vom originalen Mobiliar und der Ausstattung blieb so gut wie nichts vor Ort. Die Schäden wurden nach dem Krieg saniert, doch als privates Wohnhaus sollte es nicht mehr genutzt werden. Zwischen 1945 und 1950 führte Karla Hladká hier eine Tanzschule. Im Oktober 1950 wurde die Villa Staatseigentum und diente dem staatlichen Institut für Heilgymnastik. Ab 1955 wurde das Gebäude zum Rehabilitationszentrum für Kinder mit Wirbelsäulenproblemen. 1980 ging es in den Besitz der Stadt über. Inzwischen ist das Haus Tugendhat UNESCO-Weltkulturerbe und wird vom Museum der Stadt Brünn verwaltet. Als Denkmal ist es derzeit der Öffentlichkeit zugänglich und ist letztlich vollends zum Ausstellungsobjekt geworden. Zur Nutzung und Denkmalwerdung vgl. Hnídková, „Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat", S. 167 ff.

896 Zitiert aus dem Film Dieter Reifarth, *Haus Tugendhat*, 2013.

7.2 Zwischen Architekturtheorie und „wirklicher Wohnung“

Lässt sich in einem Bild wohnen?

In einer Sondernummer der *National-Zeitung* aus der Schweiz war im September 1930 eine Bemerkung zu lesen, die besondere Aufmerksamkeit verdient:

„Das ‚Neue Wohnen‘, von dem in diesen Woba-Wochen so viel gesprochen wird, gibt kein Rezept für die Möblierung, wohl aber eine Mentalität: stell Deine Möbel nicht, wie wenn Du ein Bild komponieren möchtest, sondern stell sie dorthin, wo du sie brauchst, stell sie so, dass sie sich deinen Bedürfnissen anschmiegen, stell sie so, dass Du neben den Möbeln möglichst viel Raum zum freien Sichbewegen gewinnst!“[897]

In den Zeilen wird dem Leser ein Hinweis gegeben, der im Kontext der *Schweizerischen Wohnungsausstellung* befremdlich wirkt. Denn betrachtet man die Fotografien der Innenräume jener Bau-Ausstellung sowie die der anderen des frühen 20. Jahrhunderts, dann scheinen diese genau dahin angeordnet gewesen zu sein: *zu einem Bild*.

Bilder und Bauten standen in derartigen Expositionen in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Bau-Ausstellungen waren Orte, an denen sich Ideen, die bisher nur auf Papier existierten, umsetzen ließen und über Zeichnungen und Pläne hinausführten. Betrachtet man allerdings die Aufnahmen der Bau-Ausstellungen, dann zeigt sich, dass sich ihre Gebäude eben nicht ohne das Bild denken lassen. Etwa in der Positionierung der Objekte griffen, wie die Arbeit an zahlreichen Stellen dargelegt hat, die Ausstellungsmacher und Baukünstler auf vorhandene Bildtraditionen zurück; von der Stilllebenmalerei bis zur Architekturfotografie. Damit wurden die Bauten und Einrichtungen selbst zu Bildern gemacht – obwohl sie über die Zweidimensionalität hinausreichten. Man könnte sagen, dass für den Ausstellungsbesucher „betretbare Bilder“ geschaffen worden sind. War die Art, Möbel in Räumen zu zeigen kaum innovativ, so sollten hinsichtlich der Frage, wie sich in diesen leben ließe, neue Wege beschritten werden. Mit vergangenen Wohn-Traditionen brachen die meisten Architekten der in dieser Arbeit besprochenen Bau-Ausstellungen und kreierten in ihren ausgestatten Zimmern *Vor*bilder – idealisierte Einrichtungs- und Wohnmuster, nach denen sich die Besucher der Expositionen richten sollten und für die ihre Schöpfer

897 o. A., „werkbund sondernummer – die möblierung der häuser in der woba-siedlung eglisee“, *National-Zeitung* (7. September 1930): o. S.

auch in Texten eintraten, sie begründeten und sie bewarben: etwa in Ausstellungskatalogen und Zeitschriftenbeiträgen. Doch nicht alle Menschen konnten im Rahmen der zeitlich begrenzten Ausstellungen vor Ort sein und so wurde versucht, jenen, denen dies nicht gelang, über die dort meist fotografisch geschaffenen *Ab*bilder der Ausstellungen die neuen Wohnvorstellungen zu vermitteln. Jeden Gegenstand wollte man in den auf diese Weise wiedergegebenen Räumen gut ins Bild setzen; nicht zuletzt in dem Bewusstsein, dass von den Kompositionen der ephemeren Expositionen nichts bleiben würde als eben die von ihnen gemachten Fotografien. Bilder, Vorbilder, Abbilder – all das wurde auf Bau-Ausstellungen bewusst produziert. Denn für die Macher solcher Veranstaltungen vermochte die Aufklärungsarbeit nur in einer Gesamtheit zu funktionieren: über die Architekturen und Ausstattungen, über die Plakate, Kataloge und Zeitschriftenbeiträge sowie über die dafür angefertigten Fotografien; also über tatsächlich Er- und Eingerichtetes *und* über das daran angeschlossene Bild in seinen verschiedenen Ebenen.

Nach Meinung der Kritiker sollte, was für die Macher der Expositionen nicht getrennt zu denken war, auch künftig getrennt behandelt werden. Für einen Redakteur der *Bauwelt* etwa stimmten Bild und Abgebildetes im Fall der Weißenhofsiedlung nicht überein. Er fürchtete, dass seine Beanstandungen zu den Stuttgarter Architekturen nicht von jedem ernst genommen werden würde. „Diejenigen,", schreibt er, „die die Siedlung nicht selbst gesehen haben, sondern sie nur aus Bildern kennen, werden diese ablehnende Beurteilung als rückständig bezeichnen. Es ist erstaunlich, welche gegensätzliche Wirkung diese kubischen Häuser in der Natur, auf Zeichnungen und Bildern erzielen; letztere lassen sie in ihrer Schattengebung zum Teil geradezu schön erscheinen."[898] Diese Aufforderung zur Trennung von Bild und Abgebildetem kann heute, wo von den Ausstellungsarrangements kaum etwas überdauert hat außer den Fotografien, nicht erfüllt werden. Mit kaum mehr als mit ihnen lässt sich an die Expositionen der Moderne erinnern, denn in den Archiven finden sich fast allein jene Abbildungen, die im Auftrag der Baukünstler und Veranstalter hergestellt wurden, um ihre Architektur- und Wohnprogramme zu vermitteln. Die massenhafte Produktion wie Distribution der Bilder bestimmten das Image der modernen Architektur mit; durch Abbildungen, die in ihrer Zahl so viel größer waren als die physischen Bauten selbst.[899]

898 Franz Hoffmann, „Kritisches über die Stuttgarter Werkbundsiedlung, 3. Ein Architekt", *Bauwelt* Nr. 41 (13. Oktober 1927): S. 1021.

899 Vgl. Nierhaus, „Bauten, die eine bessere Welt abbilden", S. 28.

Dieselbe Bedeutung wie der gebauten Architektur wurde ihren Fotografien beigemessen, was dazu führte – so wurde es in der Arbeit dargestellt –, dass Bauten schon in ihrer Planung gleichsam bildhaft konzipiert wurden. Der Zweifel des Kunsthistorikers Andreas Nierhaus, ob es möglich oder sinnvoll sei, Bau und Bild überhaupt voneinander zu unterscheiden, ist demzufolge angebracht.[900]

In der Architektur der Bau-Ausstellungen materialisierten sich die Ideen eines Neuen Bauens und zugleich wirkten die Expositionen auf die Theoriebildung ein, ja waren an ihr sogar selbst beteiligt. An den Häusern in Stuttgart demonstrierte etwa Le Corbusier sein Konzept der Maison Citrohan und formulierte seine *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*, Walter Gropius stellte das Prinzip des Baukastens im Großen dar und Ludwig Mies van der Rohe die Idee der flexiblen Trennwand. Doch die Häuser solcher Expositionen sollten mehr sein als nur „gebaute Architekturtheorie". Sie hatten auf ein Neues Wohnen zu weisen – selbst wenn dieses an den verschiedenen Standorten so unterschiedlich aufgefasst und umgesetzt worden war. Häufig wurde etwa im Kontext der Wiener Schau betont, dass man im Unterschied zur Stuttgarter Exposition „wirkliche Wohnungen" zeige; solche, die nicht nur eine Idealvorstellung visualisierten, sondern die auch für die Praxis des Wohnens taugen würden. Der Konjunktiv ist dabei von entscheidender Bedeutung. Denn jene Praxis des Wohnens wurde in den noch unbewohnten Häusern der Bau-Ausstellungen nur imitiert, um zu zeigen, dass sich hier wohnen ließe. Das, was dort abgebildet werden sollte, existierte jedoch noch nicht, sondern wurde lediglich vor-gebildet; ihm fehlte bis dahin das Äquivalent in der Lebenswirklichkeit.

Die Formel von der „wirklichen Wohnung" ist nicht zuletzt deswegen ein so interessantes Fundstück dieser Arbeit, da sie auch ein Gegenteil impliziert, so wie das „gute Wohnen" immer eine Vorstellung vom „schlechten" einbezieht. Folglich schwingt das Phantom der „unwirklichen Wohnung" mit; ein Etikett, das die Wiener durch die eigene Positionierung besonders den radikal modernen Architekten der Stuttgarter Schau anheften wollten, das aber zugleich auch auf sie selbst zutraf. Dieses Element des Unwirklichen steuert zu den Gebäuden der Bau-Ausstellungen eine verstörende, ja eine durchaus unheimliche Komponente bei.

900 Vgl. Ebd.

Das „Unheimliche“, so legt Sigmund Freud 1919 in einem Aufsatz mit Hilfe der Etymologie dar[901], resultiert wie das „Heimliche“ aus dem Begriff des „Heims“; also aus dem, was die Bauten der Expositionen einmal werden sollten. Während „heimlich“ ebenso „heimelig“, „zum Haus gehörig“, „vertraut“ oder „anheimelnd“ meint und damit für Schutz und Geborgenheit steht, hat es noch weitere Bedeutungen wie das Geheime, Verborgene und Bedrohliche. Somit ist es „nur eine Schattierung, eine leichte Bedeutungsverschiebung, welche das Heimelige vom Unheimlichen trennt“[902]. Die Bau-Ausstellungen des frühen 20. Jahrhunderts zeigten vor allem neue, vollkommen eingerichtete Wohnhäuser. Ihre komplette Ausstattung machten sie dem Besucher vertrauter als es etwa mit leeren Zimmern der Fall gewesen wäre. Die Einrichtung an sich war für die meisten jedoch ungewohnt.

Wie Freud ausführt, genügen Neuheit und Nichtvertrautheit für sich genommen noch nicht, um etwas unheimlich erscheinen zu lassen.[903] Geht man, wie in dieser Arbeit, den verschiedenen Zeigemedien nach, etwa Alexander Kochs *1000 Ideen* oder Werner Graeffs Warenbuch, dann wird ersichtlich, dass sie nicht nur neue Einrichtungsgegenstände präsentierten. Man entdeckt in ihren Bildern Zusätze, die auch in den Fotografien der Häuser von Bau-Ausstellungen nicht fehlten: die „Wohnlichkeits-Atrappen“. Schon die stetige Wiederholung ähnlicher Objekte in gleichem Zustand, aber jeweils an anderen Orten hinterlässt einen unheimlichen Eindruck, der dadurch verstärkt wird, dass die Dinge jedes Mal den Anschein erwecken wollen, als seien sie dort ganz zufällig hingelangt. Es scheint für den heutigen Betrachter, als würde ihn etwa das aufgeschlagene Buch, das in den unterschiedlichsten Wohnarrangements immer wieder auftaucht, regelrecht verfolgen, egal wohin er schaut, wenn er Fotografien aus dem Diskurs der Anleitung zum „guten Wohnen“ aus dem frühen 20. Jahrhundert ansieht.[904]

In den Bau-Ausstellungen mussten diese Objekte, gerade um einen Effekt des Zufälligen zu erzeugen,

901 Sigmund Freud, „Das Unheimliche (1919)“, in *Werke aus den Jahren 1917 - 1920* (Frankfurt am Main: Fischer, 1999), S. 229–268.

902 Gerd Zimmermann, „‚Rolling Home…‘ Der nützliche Gegenpart zur Reise – Heimat und das Daheimsein.“, *Thesis* 49 (2003): S. 11.

903 Vgl. Freud, „Das Unheimliche“, S. 231.

904 Vgl. dazu: „Das Moment der Wiederholung des Gleichartigen wird als Quelle des unheimlichen Gefühls vielleicht nicht bei jedermann Anerkennung finden. Nach meinen Beobachtungen ruft es unter gewissen Bedingungen und in Kombination mit bestimmten Umständen unzweifelhaft ein solches Gefühl hervor […] An einer anderen Reihe von Erfahrungen erkennen wir auch mühelos, daß es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“ Ebd., S. 249 f.

genauestens platziert werden; durch die gewollt-zufällige Positionierung sollten sie den unbewohnten Gebäuden den Anschein der Belebtheit verschaffen. Es ist der sich aufdrängende Verdacht einer Absichtlichkeit des vorgeblich bloß Zufälligen, die den gezeigten Räumen ihren unheimlichen Zug verleiht. Diese Analyse harmoniert mit Freuds These, dass „es eine besonders günstige Bedingung für die Erzeugung unheimlicher Gefühle" ist, „wenn eine intellektuelle Unsicherheit geweckt wird, ob etwas belebt oder leblos sei"[905]. Obwohl Freud hier auf belebte und unbelebte Dinge – und nicht etwa bewohnte und unbewohnte Räume – verweist, lässt sich die Überlegung übertragen. Indem sie den Betrachter darüber im Ungewissen ließen, ob es sich um Bewohntes oder Unbewohntes handelt, hatten die „wirklichen Wohnungen" in Wien, aber auch die in den vorangegangenen Bau-Ausstellungen, etwas Unwirkliches an sich.

Die Unheimlichkeit des Gezeigten ist, wie auf Grundlage jener Analyse zu ersehen ist, nichts anderes als eine als bedrohlich empfindbare Unsicherheit über die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der dargestellten Zufälligkeit. Ein Moment des Unwirklichen zeigt sich auch im Gesamtzustand der Innenräume auf den Bildern. Alle ihre Fotografien weisen eine Akkuratheit auf, die der Situation etwas Artifizielles verleihen und dahingehend zugleich Wertvorstellungen mitproduzieren und transportieren: In der modernen Wohnung muss Ordnung herrschen; das Neue Wohnen ist ein geordnetes.
Die Fotografien, die von den Häusern und Räumen angefertigt worden sind, wurden parallel zu den Expositionen in Zeitschriften und Werbeannoncen gezeigt. Wer die Ausstellungen besuchte, der wusste, in welchem Zustand ihm die Zimmer präsentiert werden würden. Im Gegenzug wird auf den wenigen vorhandenen Aufnahmen, die Ausstellungsbesucher ablichten, augenfällig, dass die Männer im Anzug kamen, die Frauen in Kleidern und Hut und selbst die Kinder zurechtgemacht wurden (Abb. 6.3.1). War dies vor allem der Kleidungsstil des Bürgertums – und in Anlehnung daran, auch der der Kleinbürger –, ergab sich daraus auf den Fotografien ein stimmiges Gesamtbild: Die ordentlichen Wohnungen wurden in ordentlicher Kleidung besucht. Ähnliches war aus denjenigen Katalog- und Werbebilder bekannt, die

905 Ebd., S. 245. Freud bezieht sich hier auf Ernst Jentsch, der zur Ausführung dieser Bedingung das Beispiel von Puppen und Automaten wählt, die er als anscheinend lebendige Wesen beschreibt.

Häuser und Einrichtungen vorstellten und darin Menschen zeigten. Ob man die Mädchen betrachtet, die man etwa in Kochs *1000 Ideen* auf der Dachterrasse sieht (Abb. 3.1.6) oder diejenigen, die auf der Straße vor einem holländischen Haus in Gropius' *Internationaler Architektur* (Abb. 3.2.14) abgelichtet sind: Sie alle wurden ausschließlich in ihren Sonntagskleidern fotografiert. Damit wurden nicht nur die Wohnhäuser von Bau-Ausstellungen nach dem Bild ausgerichtet und nahmen darin Anlehnung an Architektur- und Einrichtungsfotografien, die bereits bekannt waren. Selbst diejenigen, die kamen, um diese zu betrachten, fügten sich in sie ein.

Wie die besprochene Bildpostkarte der *GeSoLei* (Abb. 3.6.11) aufzeigt, gehörte es aber ebenso zum Verhaltenskodex anderer damaliger Expositionen, als Besucher die „gute Garderobe" anzulegen. Egal an welchem Tag man eine solche Schau besuchte, bekleidungstechnisch war es immer Sonntag.

Dass ein Ausstellungsbesuch in den Kategorien dieses Wochentags gedacht wurde, der für Erholung sowie Freizeit stand und an dem von den Stadtbewohnern des frühen 20. Jahrhunderts nicht selten Orte des Spektakels aufgesucht wurden, hatte auch auf die Präsentation der Häuser und ihrer Ausstattungen Einfluss, wie ein Kommentar Hugo Härings aus dem Jahr 1932 belegt:

> „Es ist ein Grundübel aller Ausstellungen, ob sie nun in Stuttgart, Berlin oder Wien gemacht werden, daß sie immer dazu verführen, an den Ausstellungseffekt zu denken statt an die restlose Erfüllung der Aufgabe […] Auf Ausstellungen verläuft das Leben immer in einem einzigen Sonntag, während es in Wirklichkeit schon lange ein einziger Alltag ist."[906]

Architekten wie Häring, der selbst auf der *Internationalen Werkbundsiedlung* in Wien baute, nahmen dahingehend eine ambivalente Position zur Exposition ein. Während sie auf der einen Seite auf diese angewiesen waren, um ihre Idee einem breiten Publikum vorzustellen, war ihnen auf den anderen Seite bewusst, dass das damals debattierte Problem um die Wohnung kaum eines war, das mit solchen Ausstellungen hinreichend thematisiert oder gar gelöst werden konnte. Diese kritische Perspektive des Architekten wurde auch von anderer Richtung her geteilt: etwa vom Hausfrauenbund Breslaus. „Denn es liegt im Wesen einer Ausstellung, daß sie nicht Alltägliches, sondern etwas Besonderes, ja Sensationelles bringen will und bringen muß, um Beschauer anzulocken"[907], stellte der Verband in einem Nachklang

906 Hugo Häring zitiert in Nierhaus, „Bauten, die eine bessere Welt abbilden", S. 28.
907 Colden-Jaenicke, „Nachklang/Hauswirtschaftliches zur Werkbundsiedlung Breslau 1929", S. 613.

zur *WUWA* heraus und erhoffte sich, dass man in Zukunft davon abkommen würde, Wohnungsbaufragen mit Expositionen zu verbinden: „Jede Siedlung, die ohne Effekthascherei der Wohnungsnot energisch zuleibe geht, die um die beste Lösung des Problems der Klein- und Kleinstwohnung ringt […] bedeutet sicher größere Förderung der Aufgabe als die schönste Ausstellung."[908] Tatsächlich kamen viele Besucher zur Breslauer Schau, unter ihnen interessierte Architekten, die an anderen Orten versuchten, der Wohnungsnot zu begegnen. Etwa Ernst May, der damals das Stadtplanungsprogramm *Neues Frankfurt* leitete, gehörte dazu. Er machte Hans Scharoun bei dem gezeigten Wohnheim den Vorwurf, unter dem Einfluss des „Ausstellungsteufels"[909] gestanden zu haben. So glaubte er in der Sensationslust quasi ein dämonisches Potenzial zu erkennen und äußerte sich bezüglich solcher Expositionen nur zweifelnd:

„Mit großem Skeptizismus besuchte ich die ‚WUWA', weil ich schon immer ernste Bedenken gegen Ausstellungen hegte, die auf der Schaustellung besonders zu diesem Zwecke gebauter Wohnungen aufgebaut sind. Bei solcher Programmstellung besteht stets die Gefahr, daß die beteiligten Architekten der Versuchung unterliegen, etwas ganz Besonderes zeigen zu wollen und damit das Gegenteil von dem erreichen, worauf es ankommt, da eine Wohnung dann am besten ist, wenn sie möglichst selbstverständlich wirkt, wenn man ihr möglichst wenig die Gestaltungsabsicht anmerkt."[910]

Damit schloss sich der Architekt May dem Kommentar der *National-Zeitung* an: Eine Einrichtung dürfe man nicht nach einem Bild aufbauen, einer Einrichtung solle man nicht ihre Gestaltungsabsicht anmerken können.[911] Doch der entscheidende Unterschied lag darin, dass die Häuser, auf die sich May bezog, noch keinen Bewohner kannten, während sich die Imperative des Schweizer Blatts an einen Benutzer richteten: „stell Deine Möbel nicht, wie wenn Du ein Bild komponieren möchtest, sondern stell sie dorthin, wo du sie brauchst". Diese Differenz erklärt beides: Einerseits konnte ohne Benutzer niemand die Häuser der Bau-Ausstellungen nach einem „Gebrauch" einrichten und so entstanden jene von den Architekten gestalteten Räume, die so sehr an Bilder erinnerten. Anderseits war damit offensichtlich, dass, wenn die Bewohner einzogen, das komponierte Bild sich verändern würde, entsprechend der Nutzung durch die Menschen, die darin wohnten.

Fotografien, die zeigen könnten, wie die Räume nach Bezug aussahen, sind zwar nach gegenwärtigem

908 Ebd.
909 Vgl. Fußnote 623.
910 Ernst May in *Das neue Frankfurt.* Artikel abgedruckt in Slapeta und Slapeta, „50 Jahre WUWA", S. 1437. Grundsätzlich ist zu sagen, dass May im weiteren Verlauf Lob für die *WUWA* findet.
911 So lassen sich die „Wohnlichkeits-Atrappen" in Bau-Ausstellungen auch als Versuch der Architekten lesen, die Gestaltungsabsicht zu verschleiern. Mit ihnen sollten die gezeigten Räume wie selbstverständlich wirken.

Kenntnisstand nicht überliefert. Doch deuten etwa die Beschreibungen zur Weißenhofsiedlung wie die aus dem Bericht der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen oder die aus Zeitungen an, dass die späteren Einrichtungen nur wenig mit denen gemein hatten, die von den Architekten vorgebildet wurden. Erinnert man sich jedoch an die Fotografien der Berliner Wohnungs-Enquête (Abb. 3.7.4), dann meint man etwa mit dem Buffet und seinen darin ordentlich platzierten Dingen ganz deutlich ein Motiv im Lebensalltag der Menschen wiederzuentdecken, das man schon aus den Aufnahmen der Darmstädter Mathildenhöhe (Abb. 2.2.6) oder den Ratgebern und Bildbänden her kennt. Einrichtungsweisen und Ordnungssysteme, die man dort präsentierte und damit auch in öffentliche Aushandlungsprozesse einspeiste, wurden zumindest in Versatzstücken in private Wohnräume übertragen.

Manches Ausstellungselement absolvierte diesen Transfer in die Praxis zügig, anderes brauchte längere Zeit; einiges fand nie den Weg in die Lebenswelt der Menschen. Doch unabhängig davon, ob die Ausstellungseinrichtungen längst abgebaut waren, viele Fotografien der Arrangements blieben erhalten und damit langfristig wirksam. Einige der abgebildeten Objekte, die inzwischen zu Ikonen der Designgeschichte geworden sind, erlangten ihren Stellenwert besonders auf Grund des Aufwands, der einst getrieben worden war, um sie optimal ins Bild zu setzen.

Neben solchen Aufnahmen überdauerte auch die Art der Inszenierung. Selbst wenn der Versuch der Bau-Ausstellungen und der daran angeschlossenen sowie parallel laufenden Darstellungsmedien, das Wohnen als Lebenspraxis zu zeigen, scheiterte, dann hatte deren Art, die Dinge des Wohnens zu präsentierten, doch einen kaum zu übersehenden Einfluss auf das, was im Zuge des 20. Jahrhunderts zum Thema Wohnen noch kommen sollte. Die gleichen Vorgehensweisen, durch die in den 1920er und 1930er Jahren Einrichtungsgegenstände für Fotografien im Raum und solche Abbildungen wiederum in Publikationen angeordnet wurden, lassen sich nur zu deutlich in den späteren IKEA-Katalogen oder *Schöner Wohnen*-Zeitschriften ausfindig machen: vom Freistellen der einzelnen Objekte in einem vollkommen subtrahierten Raum bis hin zur Platzierung von „Wohnlichkeits-Atrappen"; hier allerdings tritt die direkte pädagogische Anleitung zum „besseren Wohnen" nun in subtilerer Form und stärker mit kommerziellen Zielen verbunden auf. Teils gelingt das fast schon auf erschreckende, ja unheimliche Weise; dann etwa,

wenn man neu eingerichtete Wohnungen besucht und sich dabei des Eindrucks nicht erwehren kann, man sei unverhofft auf eine Seite des jeweils aktuellen IKEA-Katalogs geraten. Private Domizile werden nicht selten nach jenen Bildern hin angeordnet, die millionenfache Verbreitung gefunden haben.

Die private Wohnung lässt sich somit genauso wenig getrennt vom Bild denken, wie die Bau-Ausstellungen. Wohnräume zu Bildern zu arrangieren war schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine Praxis, die allein Expositionen vorbehalten blieb, wie Paul Westheims Artikel mit dem Begriff der *Stilleben-Wohnungen* im Titel dargelegt hat.[912] Auch im Lebensalltag bauten sich Menschen Wohnungen in Anlehnung an Bilder – und tun dies nach wie vor.

Lässt sich aber in einem Bild wohnen? Das ist eine schwierige und wohl nur individuell zu beantwortende Frage – ähnlich wie die nach dem Wohnen selbst. Tatsache ist, dass die Fixierung der Dinge im Wohnraum, so wie sie in einer fotografischen Aufnahme geschieht, sich beim Wohnen in der Regel erübrigt, denn dabei werden sie von den dort lebenden Menschen in Gebrauch genommen. Nichtsdestotrotz bleiben auch Konstanten, denn im Grunde sind es vor allem die kleinen Dinge, die ihren Standort wechseln; die großen Möbel hingegen, wie der Bücherschrank, das Sofa oder der Sessel, verharren meist an einem bestimmten Platz. Ihre Positionierung ist, ähnlich wie die der Objekte in einer Abbildung, meist für längere Zeit festgelegt. Wenn sich also in einem Bild leben lässt, dann wohl höchstens in einem mit Leben angereicherten.

Die gebauten Bilder jedenfalls, die die Architekten in den einstigen Ausstellungssiedlungen angefertigt hatten, verloren schon mit dem ersten Bezug merklich an Akkuratheit und Perfektion. Ein Schweizer Redakteur beschrieb diese Abnahme qua Nutzung etwa ein halbes Jahr nach der Basler *Woba*, also nach der „Ausstellungszeit, da Fahnen flatterten, sonntäglich gekleidete Leute aus- und eingingen, alles noch funkelnagelneu und blütenweiss dastand“: „Das unfreundliche Bild kommt mit dem weniger festlichen Gebrauche des Alltags, wenn die weissen Mauern von der nahen Dampf-Eisenbahn verrusst sind, und die Wohn-Ecke der Stadt die augenblickliche Beachtung eingebüsst hat.“[913]

912 Vgl. Westheim, „Stilleben-Wohnungen oder Häuslichkeit“, S. 88.
913 Beides: W. Hauser, „Gedanken-Nachlese zur verflossenen Wohnungsbau-Ausstellung, II. Teil“, S. 113 f.

7.3 Das Bild wird zur Bühne

Ein Ausblick auf Ausstellungen zum Wohnen nach dem Zweiten Weltkrieg

Das Ausstellungsthema Wohnen blieb; auch und gerade nach dem Zweiten Weltkrieg. Denn die damit verbundenen Verluste an Wohnraum durch Zerstörung und Umsiedlungen brachten in Bezug auf das Wohnen eine neue Verunsicherung hervor. „Wie wohnen?" diese Frage, die 1927 in der Gestaltung der Plakatreihe zur Schau *Die Wohnung* solche Aufmerksamkeit auf sich zog, schien auch über 20 Jahre danach immer noch aktuell zu sein und wurde 1949 zum Titel einer Ausstellung im Stuttgarter Landesgewerbemuseum. In erster Linie ging es dabei und in den Expositionen, die darauf noch folgenden sollten, nicht nur um ein rein geschmacksästhetisches „Wie wohnen?", sondern um die brennende Frage, wie überhaupt wieder dringend benötigter Wohnraum geschaffen werden konnte.
1949 eröffnete auch der Deutsche Werkbund in Köln seine erste Schau nach dem Krieg, deren Überschrift deutlich darlegte, dass die Arbeit aus den 1920er und 1930er Jahren eine Fortsetzung finden sollte: *Werkbundausstellung für Jedermann. Neues Wohnen*. Der Begriff des „Neuen Wohnens", der vor dem Zweiten Weltkrieg geformt worden war, gelangte hierin zur Wiederverwendung, weil man noch immer einen Veränderungsbedarf in der Wohnkultur zu erkennen glaubte. Im Übergang von den 1940er zu den 1950er Jahren mit der Wohnungsnot sowie dem Mangel an Möbeln und Hausrat sah der Verband eine Chance, die Vision eines modernen Wohnens endlich umzusetzen[914]: Weitere Ausstellungen folgten, neue Warenkunden wurden publiziert und sogenannte „Werkbundkisten" in die Schulen verschickt, um schon Heranwachsende ästhetisch zu erziehen und für die „gute Form" der Dinge des Wohnens zu begeistern.

Man schloss an die Anstrengungen des frühen 20. Jahrhunderts an und versuchte, sie auf einen aktuellen Stand zu bringen und im Hinblick auf die jüngsten Notwendigkeiten zu erweitern. So wurde

914 Vgl. Nicola von Albrecht und Renate Flagmeier, „Sich einrichten. Die Wohnberatung des Deutschen Werkbunds", in *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, hg. von Annette Maechtel und Kathrin Peters (Köln: König, 2008), S. 121.

1951, zum 50. Jahrestag der ersten Bau-Ausstellung, in den Expositionsräumen der Mathildenhöhe[915] die Schau *Darmstädter Meisterbauten* gezeigt – eine Präsentation von Entwürfen bekannter Architekten für öffentliche Bauaufgaben in der kriegszerstörten Stadt. Eigens hierfür errichtete Häuser wurden, wie es 1901 geschehen war, nicht ausgestellt. Auch stand weniger das Wohnhaus im Zentrum der Bemühungen, sondern vor allem Bauten, die sich an Gemeinschafts- und Erziehungsaufgaben ausrichteten, etwa eine Volksschule von Hans Scharoun, ein Gymnasium von Max Taut, ein Ledigenheim von Ernst Neufert, eine Frauenklinik von Otto Bartning oder eine Tonhalle von Paul Bonatz.[916] Besondere Bedeutsamkeit erlangte diese Exposition auf Grund eines Symposiums zum Thema *Mensch und Raum*, das im Rahmen der Darmstädter Gespräche[917] anlässlich der Schau veranstaltet wurde. Neben Architekten unterschiedlicher Ausrichtungen kamen José Ortega y Gasset und Martin Heidegger[918] zu Wort. Diskussionstagungen wie diese zeigen, dass nach dem Zweiten Weltkrieg Gesprächsbedarf darüber bestand, was „die wünschenswerte Form der zivilisatorischen Weiterentwicklung sei“ [919]. Das führte erneut zu Kontroversen zwischen modernen und gegenmodernen Positionen.

Eine Exposition, die indessen realisierte Wohnhäuser zeigte und dabei ein enormes Publikumsinteresse weckte, war nach der *Constructa Bauausstellung 1951* in Hannover die *Internationale Bauausstellung Berlin 1957 (Interbau).* Erstmals lockte sie wieder Touristen aus dem Ausland in die Stadt. Von den Baukünstlern wurde sie vor allem als Möglichkeit für einen Neubeginn verstanden. Auf dem Gelände des Hansaviertels errichteten 53 Architekten aus 13 Ländern 45 Gebäude mit über 60 Musterwohnungen.

915 Nach der Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* folgten in den Jahren 1904, 1908 und 1914 drei weitere Expositionen auf dem Gelände. In diesem Rahmen sind etwa 1908 sowohl temporäre als auch dauerhafte Bauten entstanden: Abgebaut wurden die Arbeiterhäuser; der Hochzeitsturm und das Ausstellungsgebäude von Olbrich blieben bestehen. In Letzterem veranstaltet das Institut Mathildenhöhe Darmstadt noch immer Expositionen.

916 Die Mehrheit der Entwürfe wurde nicht umgesetzt. Nach der Ausstellung sind in den folgenden Jahren Neuferts, Bartnings und Tauts Konzepte sowie ein Realgymnasium von Hans Schwippert realisiert worden. Teils kam es dabei zu deutlichen Änderungen gegenüber den Plänen, die man in der Exposition gezeigt hatte.

917 Bei den Darmstädter Gesprächen handelte es sich um eine Symposiumsreihe, die man in den Jahren 1950 bis 1975 in unterschiedlichen Abständen zu verschiedenen Themen wie *Das Menschenbild unserer Zeit* (1950), *Mensch und Technik* (1952) oder *Ist der Mensch messbar?* (1958) veranstaltete. Dort trafen Martin Heidegger oder Hans Sedlmayr auf Modernisten wie Willy Baumeister, Johannes Itten, Alexander Mitscherlich oder Theodor Adorno. Zu den Diskussionen, die etwa zwischen Bonatz und Scharoun oder Sedlmayr und Mitscherlich geführt wurden, vgl. Asendorf, *Entgrenzung und Allgegenwart*, S. 131 f.

918 Aus dem Vortrag ging Martin Heideggers bekannter Aufsatz *Bauen, wohnen, denken* hervor.

919 Christoph Asendorf, „‚One World‘ oder ‚Verlust der Mitte‘? Kunst, Konsumkultur und Kulturkritik“, in *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, hg. von Annette Maechtel und Kathrin Peters (Köln: König, 2008), S. 152. Vgl. auch S. 157.

Das Ausstatten übernahmen fast ausschließlich Werkbundmitglieder, so dass diese Exposition zwar nicht unter der Federführung des Verbands stand, doch in den 1950er Jahren zum bedeutendsten Schaufenster für den Bund und seine Vorstellung vom zeitgemäßen Wohnen wurde.[920] Ebenso vertreten war die Vereinigung in der Sonderausstellung *die stadt von morgen*, die die Bebauung des Hansaviertels durch weitere Inhalte wie einer Wohnberatungsstelle ergänzte. In solchen Einrichtungen, die der Deutsche Werkbund seit 1953 in verschiedenen Städten eröffnete, wurden nicht allein Ausstellungen oder Musterwohnungen gezeigt, publizistische Informationen verteilt oder Diskussionsforen für Produzenten ermöglicht; dort stand besonders das Gespräch im Vordergrund. Interessenten konnten ihre eigenen Grundrisse mitbringen und deren mögliche Einrichtung mit Hilfe von Materialproben und Musterbüchern mit einem Vertreter des Verbands kostenlos besprechen. So war seitens des Werkbunds ein weiteres Instrument geschaffen worden, um den Bewohner auf persönlicher und individueller Ebene vom „richtigen Wohnen" zu überzeugen.

Wurde das Wohnen in den 1950er Jahren als Thema erkannt, das eine direktere Ansprache erforderte als es zuvor geschehen war, so erlangte es darüber hinaus eine offensichtlichere politische Dimension.

So ist etwa die *Interbau* vor dem Hintergrund des damaligen Systemwettbewerbs zu sehen, die zwischen stalinistischer Agitation und dem amerikanischen Interesse an einer kulturpolitischen Gegenpropaganda angesiedelt war. Während die Stalinallee seit Anfang der 1950er Jahre als Vorreiter des Wiederaufbaus von der Ost-Seite Berlins inszeniert wurde, konnte dem im Westen der Stadt endlich mit dem Hansaviertel, finanziell unterstützt von der Bundesregierung, etwas entgegengesetzt werden.[921] Die Bau-Ausstellung und andere Präsentationen des Wohnens bekamen somit Mitte des 20. Jahrhunderts eine ganz neue Dynamik, die nach einer eigenen Untersuchung verlangt.[922]

Auch anderen Expositionen um das Leben daheim war in den 1950er Jahren diese politische Komponente inhärent. Das Außenministerium der Vereinigten Staaten etwa erkannte im häuslichen Konsum eine

920 Vgl. Albrecht und Flagmeier, „Sich einrichten. Die Wohnberatung des Deutschen Werkbunds", S. 123.

921 Vgl. Stephanie Warnke, „Bilderkrieg. Über Architektur in der Zeitung lesen", in *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, hg. von Annette Maechtel und Kathrin Peters (Köln: König, 2008), S. 48 f.

922 Eine Analyse der Wohn-Ausstellungen in den 1950er Jahren erfolgt derzeit mit dem Dissertationsprojekt von Johanna Hartmann an der Universität Bremen.

Propagandawaffe im Kalten Krieg und formte Ausstellungsbeiträge oder gar eigene Expositionen, auf denen Fotografien und Modelle vorstädtischer Siedlungen oder amerikanische Einrichtungsgegenstände sowie Haushaltstechnik gezeigt wurden:[923] 1949 öffnete in Frankfurt die Ausstellung *So wohnt Amerika*, 1950 *Amerika zu Hause* in West-Berlin. Zwei Jahre später fand dort die *Deutsche Industriemesse* statt, zu der die US-Hochkommission für Deutschland und das Amt für gemeinsame Sicherheit die Schau *Wir bauen ein besseres Leben* organisierten.[924]

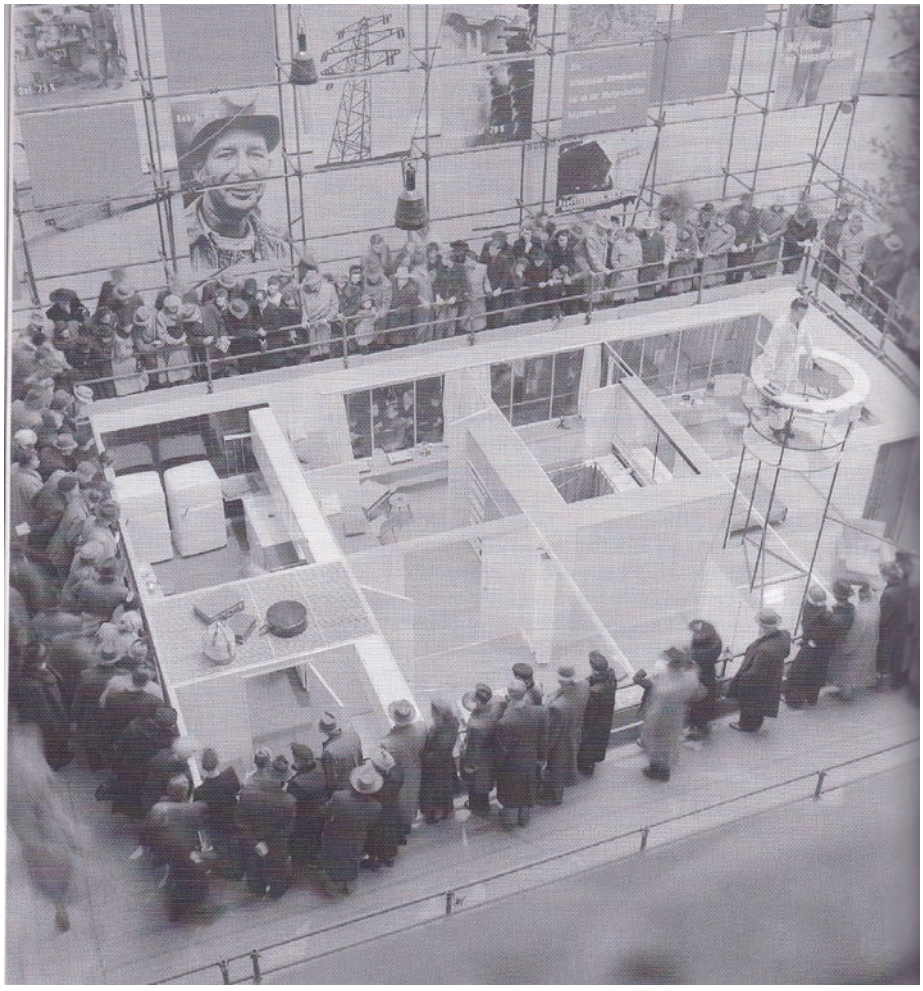


Abb. 7.3.1: Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, 1952.

923 Vgl. Greg Castillo, „Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany", *Journal of Contemporary History* Vol. 40, Nr. 2 (2005): S. 261–288.

924 Vgl. zur politischen Einordnung und Bedeutung dieser Schau sowie zu organisatorischen Details: Greg Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010), S. 60–71.

Im amerikanischen Pavillon des George-Marshall-Hauses wurde dazu eine Ausstellungsarchitektur kreiert, die ähnlich bereits in den Expositionen *Wie Wohnen?* und der *Interbau* zum Einsatz gekommen war: Man schuf in einer Halle nach oben hin offene möblierte Zimmer oder Wohnungen in Originalgröße, die derart aufgebaut waren, dass man sie nicht nur durch Glasscheiben ebenerdig betrachten, sondern von einer Galerie aus auch von oben einsehen konnte (Abb. 7.3.1). So wurde den Besuchern eine neue Perspektive geboten, die die Wohnung als Ganzes überschaubar machte und den Blick ins Innere leitete[925], dabei aber an eine tradierte Darstellungsweise anknüpfte: Grundrisse etwa zeigen Raum- und Möbelaufteilungen ebenfalls stets von oben. Ein Unterschied bestand im Einbau des amerikanischen Pavillons allerdings darin, dass es dort weder bei einer zeichnerischen noch allein einer zweidimensionalen Illustration blieb. Ähnlich eines szenischen Tableaus entstand vielmehr ein dreidimensionales Bild. Diesem Prinzip des Schaukastens wurde eine neue Interpretation zuteil: Statt der in diesen Entwürfen häufig fehlenden vierten Wand ist auf das Dach verzichtet worden, um dem Betrachter, einer Puppenstube gleich, einen Einblick in die Räume zu ermöglichen. Mit dem Wegfall jenes entscheidenden architektonischen Elements, welches Innen und Außen voneinander trennt, ist offensichtlich, dass es bei einem solchen Exponat nicht darum ging, ein bestimmtes oder schützendes Haus zu präsentieren, wie es etwa auf den Bau-Ausstellungen mit den bleibenden Gebäuden geschehen war. Hier sollte kein Wohnhaus, sondern ein Wohnen gezeigt werden.

Gegenüber den Bemühungen der 1920er und 1930er Jahre wurde den Besuchern dazu nicht allein eine neue An- und Aussicht eröffnet. In dem dachlosen Einfamilienhaus waren neben den etwa 6000 Produkten[926] nun auch Menschen zu sehen. Die Bau-Ausstellungen, deren Wohnhäuser für anonyme Benutzer errichtet worden waren und Personen in ihren Expositionsanordnungen wie -abbildungen

925 Vgl. Johanna Hartmann, „Von oben: Ordnungen des Blicks im Ausstellen des Wohnens der 1950er Jahre", *V#25 „Querungen", Vorarlberger Zeitschrift für Literatur* Nr. 25 (November 2010): S. 20.

926 Alle Gegenstände waren von Mitgliedstaaten des Marshall-Plans im modernen Design hergestellt. In der Begleitpublikation, die viele der Produkte und in Auszügen auch das Ausstellungsarrangement zeigt, heißt es: „Dieser Katalog spiegelt den Lebensstil der atlantischen Gemeinschaft wider. Diese Gemeinschaft freier Völker, die Westeuropa, Kanada und die Vereinigten Staaten von Nordamerika umfaßt, besitzt als gemeinsames Erbgut eine kulturelle Tradition, die auf diesen Seiten in den Dingen des Alltags, in Haushaltsgegenständen, Radioapparaten, Gartengeräten und Spielzeug, ihren Niederschlag gefunden hat." *Wir bauen ein besseres Leben: Eine Ausstellung über die Produktivität der Atlantischen Gemeinschaft auf dem Gebiet des Wohnbedarfs. Organisiert von der US-Hochkommission für Deutschland und dem Amt für gemeinsame Sicherheit* (Stuttgart: Hatje, 1952), S. 3.

Abb. 7.3.2: Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Küche ohne Publikum.

Abb. 7.3.3: Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Wohnzimmer.

weitestgehend aussparten, wurden von einer anderen Zeigegeste abgelöst: Statt mögliche Wohnpraktiken nur mittels eingerichteter Gebäude und der darin platzierten Dinge zu visualisieren, sollte dies zusätzlich mit Hilfe einer vierköpfigen Modellfamilie geschehen. Professionelle Schauspieler mimten dabei in abwechselnden Schichten das Leben einer Facharbeiterfamilie. Zur Besetzung gehörten sechzehn Kinder, die jeweils als Zweierpaare auftraten, sowie vier Erwachsene, die zwei Ehepaare bildeten. Sie übten Tätigkeiten des Haushalts aus (Abb. 7.3.2) oder waren bei Freizeitaktivitäten zu beobachten (Abb. 7.3.3).[927] Damit kommt dem in dieser Arbeit gebrauchte Begriff der Vorstellung vom Wohnen eine weitere Bedeutung zu. Bisher wurde er im Sinne einer Idee und ihrer versuchten Darstellung in den eingerichteten Häusern von Bau-Ausstellungen gedacht. Mit einer Vorstellung verbindet man aber auch eine Aufführung. Und genau dem kam das, was man in dem amerikanischen Modellhaus sehen konnte, gleich. Damit trat 1952 ein Wandel in der Zeigegeste von Wohn-Expositionen ein: das reglose Bild, in dem die Häuser sonst präsentiert worden waren, wurde zur Bühne.

Während sich die möglichen Handlungen in solchen Ausstellungsräumen zuvor meist allein in der Imagination des Besuchers abgespielt hatten[928], wurden sie nun von Menschen dargestellt. Sie führten das „richtige Wohnen" in der präsentierten Einrichtung vor. Gemeinschaftlich konnten die Betrachter dem zusehen. Sie sollten sich dabei selbst als Bewohner solcher Wohnungen imaginieren. Die Belebtheit, die bis dahin durch eine geschickte Platzierung und Komposition der Dinge lediglich imitiert worden war, realisierte sich hier durch die tatsächliche Präsenz von Menschen. In beiden Fällen war der Betrachter vom Vollzug der Handlung allerdings ausgeschlossen. In den Häusern der Bau-Ausstellungen konnte der Besucher die Wohnräume zwar durchschreiten, doch blieb eine zeitliche Kluft zwischen ihm und den Handlungen, die hier dereinst geschehen würden: Das Wohnen lag noch in der Zukunft. In der Schau *Wir bauen ein besseres Leben* handelten hingegen präsente Personen. Gleichwohl konnte der Zuschauer auch hier wiederum nicht am Vollzug der gezeigten Handlungen teilhaben. Aus seiner Betrachterposition war er von ihnen zwangsläufig getrennt; sei es durch die Distanz, die sich zwischen der Galerie und dem tiefer gelegenen Bühnenraum ergab oder auf der unteren Zuschauerebene durch die transparenten,

927 Vgl. Castillo, „Domesticating the Cold War", S. 275.
928 Vgl. dazu: Klein, „Inszenierung versus Information?", S. 97.

aber abschirmenden Glasscheiben (Abb. 7.3.4). Dass an dieser Stelle der Analyse nicht der Begriff der Wohnung am Platz ist, sondern der der Bühne, gründet nicht allein im temporären Aufbau des Settings, sondern vor allem in dem, was dort geschah: Hier wurde nicht gewohnt, hier wurde Wohnen gespielt. Wohnen wurde also wiederum nicht gezeigt, sondern eine Vorstellung davon evoziert.

Abb. 7.3.4: Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Küche mit Publikum.

Über 500.000 Besucher verfolgten diese Kombination aus Schau und Spiel. Abbildung 7.3.1, die wohl nicht zufällig aus der Vogelperspektive aufgenommen wurde und damit die Besonderheit der Darstellungsweise dieser Schau verdoppelt – den Blick von oben –, hält das rege Interesse an jener Ausstellungs- und gleichzeitigen Bühnenarchitektur fest. Zudem zeigt die Fotografie eine aus den anderen herausragende Figur, von der anzunehmen ist, dass sie den besten Überblick über das Ausstellungsszenario hatte. Weit über den Zuschauern steht dieser in einem weißen Overall gekleidete Mann auf einer Plattform, deren vertikale Stützen auf dem Boden der ausgestellten Wohnung platziert sind. Er ist daher mit dem dortigen Geschehen in Verbindung zu setzen, trotz seiner Lage über demselben. Er hat die Rolle eines Erzählers inne, der die Interaktionen der Familie in der hausähnlichen Umgebung kommentiert. Dieses

Neue Wohnen erklärt sich offenbar nicht von selbst, es ist der Erläuterung bedürftig. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts war ein beträchtlicher Aufwand angestellt worden, mit dem das Wohnen gezeigt werden sollte, der nun fortgeführt wurde. Selbst mit den integrierten Schauspielern blieb es aber nur eine Imitation; denn zum Wohnen gingen die dort gezeigten Personen in ihr eigenes Zuhause. Wie und mit welchen Personen sowie Einrichtungen sie dort lebten, das blieb dem Publikum verborgen.

Die Menschenleere, das wurde in der Arbeit mehrfach betont, machte es nur schwer möglich, in den Bau-Ausstellungen des frühen 20. Jahrhunderts ein Wohnen zu präsentieren. Ein Blick auf die Schau *Wir bauen ein besseres Leben* von 1952 macht jedoch klar: Selbst die Präsenz von Personen vermochte jenes ambitionierte Ziel nicht zu realisieren. Das Wohnen wurde auf solchen Ausstellungen, sei es vor oder nach dem Zweiten Weltkrieg, zwar verhandelt. Doch ob der Mensch im Ausstellungsgefüge nun anwesend ist oder nicht, das Wohnen als Lebenspraxis tatsächlich zu zeigen, bleibt etwas, das in Expositionen nicht geleistet werden kann. Steckt im Wohnen auch der Hang zum Ausstellen, so taugt es selbst doch nur bedingt zum Exponat.

Dank

Mein Dank geht an Bernhard Siegert, der dieses Dissertationsprojekt durch die vielen Gespräche über die Jahre hinweg maßgeblich geprägt hat. Ohne seine Unterstützung ist diese Arbeit nicht zu denken. Ebenso danke ich Christoph Asendorf, den ich glücklicherweise stets dann traf, wenn ich seine motivierenden und inspirierenden Worte besonders brauchen konnte. Ihm gelang es, mir immer wieder neue Perspektiven und Zugänge zu dem Thema zu erschließen.

Ermöglicht wurde die Arbeit durch das Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft und das Graduiertenkolleg *Mediale Historiographien*. Für die Förderung, die auf so verschiedenen Ebenen griff, bin ich zu Dank verpflichtet. Ein Dank geht ebenso an die Deutsche Nationalstiftung, die mir einen Forschungsaufenthalt in Wrocław finanziert hat, sowie an die Mitarbeiter des Willy Brandt Zentrums für Deutschland- und Europastudien der Universität Wrocław für die Hilfe vor Ort.

Zudem möchte ich auf all die Menschen hinweisen, die im Laufe des Dissertationsprojekts mit mir darüber sprachen und damit zu der Arbeit erheblich beigetragen haben. Sie alle zu nennen, dafür ist leider kein Raum, doch herausgegriffen werden müssen: Johanna Hartmann, Isabel Kranz, Julia Heunemann, Mareike Vennen, Robert Geib, Wolfgang Struck, Sarah Sander, Hannah Borisch, Christoph Eggersglüß, Jana Mangold, Ralf Hennig, Tobias Gottwald und besonders Tobias Nanz sowie Jens Gillessen. Ohne ihre Ermutigungen, Anmerkungen und Korrekturen wäre ich in dem ganzen Material verloren gewesen. Ebenso Marlene und Klaus Rohde sowie Ulrike Grosse-Röthig bin ich für die Unterstützung und für den Wohnraum, den sie mir immer wieder bereitgestellt haben, sehr dankbar.

Vor allem aber danke ich Erich, der mich auch bei diesem Projekt so geduldig begleitet hat.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.1.1 Collage aus der *Zürcher Illustrierten* vom 5. September 1930, aufbewahrt als Ausschnitt im Schweizerisches Wirtschaftsarchiv, ohne Seitenangabe. 10

Abb. 2.1.1 Umschlag des Ausstellungsführers zur *WUWA*, Vorder- und Rückseite, 1929, abgedruckt in *Werkbund-Ausstellung Wohnung und Werkraum, Ausstellungs-Führer.* Breslau, 1929, Umschlag. 36

Abb. 2.2.1 Haus Christiansen auf der Darmstädter Mathildenhöhe, 1901, abgedruckt in Koch, Alexander, Hrsg. *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*. Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901, S. 243. 44

Abb. 2.2.2 Blick in die Darmstädter Künstlerkolonie, 1901, Ernst-Ludwig-Haus, Haus Christiansen (rechts), Haus Olbrich (links), abgedruckt in Koch, *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, S. 84. 46

Abb. 2.2.3 Ausstellungsplan von Joseph Maria Olbrich, 1901, abgedruckt in Cramer, Johannes und Gutschow, Niels. *Bauausstellungen: Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1984, S. 17. 46

Abb. 2.2.4 Industrie-Ausstellungsgebäude in München, Innenansicht 1845, abgedruckt in te Heesen, Anke. „Exposition imaginaire – Über die Stellwand bei Aby Warburg". *Fotogeschichte* Nr. 112 (2009), S. 60. 48

Abb. 2.2.5 Küche im Haus Christiansen, Ansicht mit Herd, 1901, abgedruckt in Koch, *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, S. 274. 54

Abb. 2.2.6 Küche im Haus Christiansen, Ansicht mir Buffet, 1901, abgedruckt in Koch, *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, S. 274. 54

Abb. 3.1.1 Doppelseite aus Paul Klopfers *Die Gestaltung des Wohnhauses: Ein Handbuch für Baubeflissene,* abgedruckt in Klopfer, Paul. *Die Gestaltung des Wohnhauses: Ein Handbuch für Baubeflissene*. Stuttgart: Wittwer, 1912, S. 2/3. 66

Abb. 3.1.2 Herrenzimmer mit Bücherei aus Alexander Kochs *1000 Ideen*, abgedruckt in Koch, Alexander. *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*. Darmstadt: Koch, 1926, S. 51. 75

Abb. 3.1.3 Blumenvase aus Alexander Kochs *1000 Ideen*, abgedruckt in Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*, S. 79. 80

Abb. 3.1.4 Vasen aus Alexander Kochs *1000 Ideen*, abgedruckt in Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*, S. 180. 80

Abb. 3.1.5 Karaffe und Vasen aus Alexander Kochs *1000 Ideen*, abgedruckt in Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*, S. 181. 84

Abb. 3.1.6 Dachgarten-Terrasse aus Alexander Kochs *1000 Ideen,*
abgedruckt in Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*, S. 198. 89

Abb. 3.1.7 Porzellan-Speise-Service aus Alexander Kochs *1000 Ideen*,
abgedruckt in Koch, *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*, S. 184. 90

Abb. 3.2.1 Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung,* Ansicht Flur, 1923,
abgedruckt in Winkler, Klaus-Jürgen, Hrsg. *Bauhaus-Alben*. Bd. 4. Weimar:
Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2009, S. 43. 98

Abb. 3.2.2 Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung,* Ansicht Arbeiten
Gropius 1923,
abgedruckt in Winkler, *Bauhaus-Alben*. Bd. 4, S. 38. 98

Abb. 3.2.3 Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung,* Ansicht Siedlungsplanung
im Gesamten, 1923,
abgedruckt in Winkler, *Bauhaus-Alben*. Bd. 4, S. 41. 100

Abb. 3.2.4 Ausschnitt aus der *Internationalen Architekturausstellung,* Ansicht Siedlungsplanung
im Detail, 1923,
abgedruckt in Winkler, *Bauhaus-Alben*. Bd. 4, S. 45. 100

Abb. 3.2.5 Ludwig Mies van der Rohe, Modell zu einem Hochhaus in Eisen und Glas, 1921,
abgedruckt in Gropius, Walter. *Internationale Architektur*. 2. veränderte Auflage.
München: Langen, 1927, S. 49. 106

Abb. 3.2.6 Staatliches Bauhaus, Modelle zu Serienhäusern, 1921,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 103 106

Abb. 3.2.7 Modelle von Walter Gropius und Adolf Meyer, 1923/24,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 72/73. 110

Abb. 3.2.8 Heinrich Kosina, Modell für ein Kraftwerk, 1925,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 27. 110

Abb. 3.2.9 Walter Gropius, Bürohaus und Fabrik auf der Werkbundausstellung, 1914,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 17. 114

Abb. 3.2.10 Eugène Freyssinet, Luftschiffhalle, 1923,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 40. 116

Abb. 3.2.11 Leipziger Hauptbahnhof, ohne Jahr,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 19. 116

Abb. 3.2.12 Bruno Taut, Viehhalle, 1922,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 43. 118

Abb. 3.2.13 Frank Lloyd Wright, Wohnhaus, 1906,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 68. 118

Abb. 3.2.14 J. B. Van Loghem, Einfamilienhäuser, 1920/21,
abgedruckt in Gropius, *Internationale Architektur*, S. 94. 119

Abb. 3.3.1 Vorbemerkungen zu Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*,
abgedruckt in Giedion, Sigfried. *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton*.
Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928, o. S. 122

Abb. 3.3.2 Umschlag von Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich,* 1928,
abgedruckt in Giedion, *Bauen in Frankreich*, Umschlag. 127

Abb. 3.3.3 Layoutentwurf zu einer Doppelseite aus Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*,
abgedruckt in Oechslin, Werner, Hrsg. *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*. Zürich: gta-Verlag, 2010, S. 185. 130

Abb. 3.3.4 Doppelseite aus Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*,
abgedruckt in Giedion, *Bauen in Frankreich,* S. 60/61. 130

Abb. 3.3.5 Doppelseite aus László Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film,*
abgedruckt in Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Faksimile-Nachdruck
nach der Ausgabe von 1927. Berlin: Mann, 1986, S. 36/37. 134

Abb. 3.4.1 Doppelseite aus Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* mit einem „Beispiel“ und
einem „Gegenbeispiel“,
abgedruckt in Schultze-Naumburg, Paul. *Hausbau: Einführende Gedanken zu den Kulturarbeiten*. 2. Aufl. München: Callwey, 1904, S. 8/9. 143

Abb. 3.4.2 Fotografie der Abteilung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe*, Stuttgart, um 1912,
abgedruckt in Pazaurek, Gustav Edmund. *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912, S. 190. 146

Abb. 3.4.3 Blumenstrauß aus Menschenhaaren,
abgedruckt in Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 29. 146

Abb. 3.4.4 Bild aus Fischschuppen,
abgedruckt in Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 33. 148

Abb. 3.4.5 Biersseidel in Form des Kopfs von Otto von Bismarck,
abgedruckt in Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, S. 351. 148

Abb. 3.5.1 *Deutsches Warenbuch*, Umschlag, 1915,
abgedruckt in Popp, Joseph. *Deutsches Warenbuch: Kriegsausgabe*. Herausgegeben
von Dürerbund-Werkbund Genossenschaft. Hellerau b. Dresden: o. V., 1915,
Umschlag. 152

Abb. 3.5.2 Tassen im *Deutschen Warenbuch*,
abgedruckt in Popp, *Deutsches Warenbuch*, S. 79. 156

Abb. 3.5.3. Töpfe im *Deutschen Warenbuch*,
abgedruckt in Popp, *Deutsches Warenbuch*, S. 177. 156

Abb. 3.5.4. *Wie richte ich meine Wohnung ein?,* Umschlag, 1930,
abgedruckt in Lotz, Wilhelm. *Wie richte ich meine Wohnung ein? Modern – gut – und mit welchen Kosten?* Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1930, Umschlag. 162

Abb. 3.5.5 Vase in *Wie richte ich meine Wohnung ein?*,
abgedruckt in Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 183. 162

Abb. 3.5.6 Dusche in *Wie richte ich meine Wohnung ein?,*
abgedruckt in Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 15. 162

Abb. 3.5.7 Grundrisslösungen in *Wie richte ich meine Wohnung ein?,*
abgedruckt in Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 11. 164

Abb. 3.5.8 Anleitung zum Lesen eines Grundrisses in *Wie richte ich meine Wohnung ein?,*
abgedruckt in Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 9. 164

Abb. 3.5.9 Wohnraum von Mart Stam, Stuttgart, 1927,
abgedruckt in Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 139. 165

Abb. 3.5.10 Badezimmer von Heinrich Lauterbach, Breslau, 1929, mit Kostenaufstellung,
abgedruckt in Lotz, *Wie richte ich meine Wohnung ein?*, S. 18. 165

Abb. 3.5.11 Aufforderung zum Zeichnen in*ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen,*
1931,
abgedruckt in Graeff, Werner. *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen*.
Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1931, S. 16/17. 168

Abb. 3.5.12 Anleitung zum Grundrisszeichnen in *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen,*
abgedruckt in Graeff, *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen*, S. 34/35. 168

Abb. 3.5.13 Stühle in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, 1933,
abgedruckt in Graeff, Werner. *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet – Das Warenbuch für den neuen Wohnbedarf*. Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1933, o. S. 170

Abb. 3.5.14 Matratzen in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 170

Abb. 3.5.15 Kombinationsschrank in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet,* o. S. 170

Abb. 3.5.16 Verstellbarer Tisch in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 172

Abb. 3.5.17 Einrichtungspläne in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 172

Abb. 3.5.18 Tischlampen in *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 176

Abb. 3.5.19 Tische in *Jetzt wird Ihre Wohnung* eingerichtet,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 176

Abb. 3.5.20 Seite mit Notiz zu einem alternativen Titel zu *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff. *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 178

Abb. 3.6.1 Bildtafel auf der *GeSoLei*, 1926,
abgedruckt in Schlossmann, Arthur und Marta Fraenkel. *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*. Bd. 2. Düsseldorf: Schwann, 1927, S. 437. 182

Abb. 3.6.2 Bewegungsmodell auf der *GeSoLei*,
abgedruckt in Schlossmann und Fraenkel, *Ge-So-Lei.* Bd. 2, S. 418. 182

Abb. 3.6.3 Koje zu medizinischen Fragen auf der *GeSoLei*,
abgedruckt in Schlossmann und Fraenkel, *Ge-So-Lei.* Bd. 2, S. 411. 186

Abb. 3.6.4 Vergleichende Darstellung auf der *GeSoLei*,
abgedruckt in Schlossmann und Fraenkel. *Ge-So-Lei.* Bd. 2, S. 520. 186

Abb. 3.6.5 Siedlung auf der *GeSoLei*,
abgedruckt in Schlossmann und Fraenkel, *Ge-So-Lei.* Bd. 2, S. 501. 187

Abb. 3.6.6 Wäscherei auf der *GeSoLei*,
abgedruckt in Schlossmann und Fraenkel, *Ge-So-Lei.* Bd. 2, S. 435. 187

Abb. 3.6.7 Vasenol-Kinderheim, Außenansicht, 1926,
abgedruckt in o. A. *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei", Düsseldorf 1926*. o. O.: o. V., 1926, S. 2. 190

Abb. 3.6.8 Empfangshalle im Vasenol-Kinderheim,
abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 3. 190

Abb. 3.6.9 Blick in die Broschüre zum Vasenol-Kinderheim,
abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 5. 192

Abb. 3.6.10 Säuglingspflege im Vasenol-Kinderheim,
abgedruckt in o. A., *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei"*, S. 7. 192

Abb. 3.6.11 Postkarte von der *GeSoLei*, 1926, August Gunkel Kunstverlag. 196

Abb. 3.7.1 Collage in *Neues Wohnen – Neues Bauen,* 1927,
abgedruckt in Behne, Adolf. *Neues Wohnen – Neues Bauen*. Leipzig: Hesse & Becker, 1927, o. S. 204

Abb. 3.7.2 Erhebungsbogen zur Berliner Wohnungs-Enquête,
abgedruckt in Kohn, Albert. *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1902*. Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1903, o. S. 206

Abb. 3.7.3 Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1903, abgedruckt in Asmus, Gesine, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982, S. 50. 210

Abb. 3.7.4 Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1918,
abgedruckt in Asmus, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde*, S. 191. 210

Abb. 3.7.5 Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1911,
abgedruckt in Asmus, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde*, S. 133. 211

Abb. 3.7.6 Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1911, abgedruckt in Asmus, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde*, S. 124. 211

Abb. 3.7.7 Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1903, abgedruckt in Asmus, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde*, S. 50. 214

Abb. 3.7.8 Abbildung aus der Berliner Wohnungs-Enquête von 1905, abgedruckt in Asmus, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde*, S. 65. 218

Abb. 4.1.1 Gemälde von Amalia Lindegren, 1858, abgedruckt in Wörner, Martin. *Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851 - 1900*. Münster [u.a.]: Waxmann, 1999, S. 253. 230

Abb. 4.1.2 Tableau in Philadephia, *Todesbett eines kleinen Mädchens,* 1876, abgedruckt in Wörner, *Vergnügung und Belehrung,* S. 253. 230

Abb. 4.1.3 Postkarte des Freilichtmuseums *Skansen*, im Vordergrund: Frauen aus Dalarna, im Hintergrund: Puppen vor dem Wohnhaus aus Mora, abgedruckt in Rentzhog, Sten. *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea*. Stockholm: Carlssons, 2007, o. S. 235

Abb. 4.2.1 Willi Baumeister, Plakat zur Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, Fassung 1, abgedruckt in Kermer, Wolfgang. *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*. Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 2003, S. 45. 238

Abb. 4.2.2 Willi Baumeister, Plakat zur Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, Fassung 2, abgedruckt in Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*, S. 46. 240

Abb. 4.2.3 Willi Baumeister, Plakat zur Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, Fassung 3, abgedruckt in Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*, S. 47. 240

Abb. 4.2.4 Innenraum eines Autobusses aus *Das Werk*, 1927, abgedruckt in Schmidt, Hans. „Die Aufgaben des Schweizer Werkbundes". *Das Werk* Nr. 8 (August 1927), S. 228. 244

Abb. 4.2.5 Innenraum eines Zugabteils aus *Das Werk*, 1927, abgedruckt in Schmidt, „Die Aufgaben des Schweizer Werkbundes", S. 228. 244

Abb. 4.2.6 Abbildung 1 aus Bruno Tauts *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*, 1923, abgedruckt in Taut, Bruno. *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*. Herausgegeben von Manfred Speidel. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1928. Berlin: Mann, 2001, S. 12. 247

Abb. 4.3.1 Doppelseite aus Werner Graeffs Leporello, Nachdruck „Leporello". Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege e.V. abgedruckt in abgedruckt in Kermer, *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*, S. 193 254

Abb. 4.3.2 Blick von der Dachterrasse, Haus Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1927, abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*. Stuttgart: Wedekind, 1927, S. 37. 258

Abb. 4.3.3 Doppelseite aus Paul Schmitthenners *Das deutsche Wohnhaus,* 1932, abgedruckt in Schmitthenner, Paul. *Das deutsche Wohnhaus*. Stuttgart: Wittwer, 1932, S. 8/9. 265

Abb. 4.3.4 Postkarte zur Weißenhofsiedlung, um 1932. 268

Abb. 4.3.5 Blick in die Kochenhofsiedlung, 1933, abgedruckt in Leitl, Alfons. „Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung". *Bauwelt* Nr. 41 (1933), S. 1. 270

Abb. 5.1.1 Blick in die Gewerbehalle (Halle 1) zur Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung*, 1927, abgedruckt in Kirsch, Karin. *Die Weißenhofsiedlung: Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" – Stuttgart 1927*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987, S. 32. 280

Abb. 5.1.2 Abteilung für Gebrauchsgegenstände auf der *WUWA* in Breslau, 1929, abgedruckt in o. A. „‚Wohnung und Werkraum' Aus der Hallenausstellung. Bilder und Glossen". *Die Form* Nr. 14 (15. Juli 1929), S. 389. 280

Abb. 5.1.3 Präsentation der Siedlungsgesellschaft Breslau zur *WUWA* abgedruckt in Urbanik, Jadwiga. *WUWA 1929 - 2009: The Werkbund Exhibition in Wrocław*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2010, S. 132. 283

Abb. 5.1.4 Abbildung zur Richard Döckers Wohnhaus auf dem Stuttgarter Weißenhof, abgedruckt in Graeff, Werner, Hrsg. *Innenräume*. Stuttgart: Wedekind, 1928, S. 116. 286

Abb. 5.1.5 Abbildung von der Terrasse von Heinrich Lauterbachs Wohnhaus auf der *WUWA*, abgedruckt in *Die Form* Nr. 17 (1. September 1927), Titel. 286

Abb. 5.2.1 Grundriss des Doppelhauses von Le Corbusier und Pierre Jeanneret auf dem Stuttgarter Weißhof, 1927, abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*, S. 33. 296

Abb. 5.2.2 Bettgestell von Alfred Roth, abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 134. 299

Abb. 5.2.3 Doppelseite aus *Innenräume* zum Schlaf-Wohnraum bei Le Corbusier und Pierre Jeanneret, abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 84/85. 301

Abb. 5.3.1 Artikel von Ludwig Mies van der Rohe in *Bau und Wohnung*, abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*, S. 77. 302

Abb. 5.3.2 Flexible Trennwand im Mietshaus von Ludwig Mies van der Rohe, abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*, S. 82. 305

Abb. 5.3.3 Grundrisse im Mietshaus von Ludwig Mies van der Rohe, abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*, S. 78-79. 307

Abb. 5.3.4 Darstellung der Innenräume von Lilly Reich (oben) und Ludwig Mies van der Rohe (unten) in *Bau und Wohnung,*
abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*, S. 83. 310

Abb. 5.3.5 Darstellung der Innenräume von Lilly Reich (rechts) und Ludwig Mies van der Rohe (links) in *Innenräume*,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 64/65. 310

Abb. 5.4.1 Lobby im Wohnheim von Hans Scharoun, 1929,
abgedruckt in Urbanik, *WUWA 1929 - 2009*, S. 420. 324

Abb. 5.4.2 Korridor im Wohnheim,
abgedruckt in Hilberseimer, Ludwig. „‚Wohnung und Werkraum' Ausstellung Breslau 1929". *Die Form* Nr. 17 (1. September 1927), S. 465. 324

Abb. 5.4.3 Kochnische im geschlossenen Zustand im Wohnzimmer, Westflügel des Wohnheims,
abgedruckt in Urbanik, *WUWA 1929 - 2009*, S. 420. 328

Abb. 5.4.4 Grundriss einer Achse und Schnitt des Westflügels,
abgedruckt in Bernoulli, Hans. „Die Wuwa". *Das Werk* Nr. 8 (1929), S. 236. 328

Abb. 5.4.5 Wohnzimmer, Ostflügel des Wohnheims,
abgedruckt in Urbanik, *WUWA 1929 - 2009*, S. 182. 328

Abb. 5.4.6 Wohnheim, aufgenommen von der Südseite,
abgedruckt in Hilberseimer, „‚Wohnung und Werkraum' Ausstellung Breslau 1929",
S. 463. 331

Abb. 5.4.7 Wohnheim, aufgenommen von der Nordseite,
abgedruckt in Hilberseimer, „‚Wohnung und Werkraum' Ausstellung Breslau 1929",
S. 464. 333

Abb. 5.5.1-5.5.33

Filmstills aus Hans Richters *Die neue Wohnung*, 1930.
Sämtliche Filmstills sind dem folgenden Band entnommen: Janser, Andres und Arthur Rüegg. *Hans Richter: Die neue Wohnung – Architektur, Film, Raum*.
Baden/Schweiz: Lars Müller, 2001. ..... 342/343, 356/357

Abb. 5.6.1 Schlafzimmer im Haus Josef Frank auf dem Stuttgarter Weißenhof, 1927,
abgedruckt in Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung*, S. 53. 358

Abb. 5.6.2 Wohnzimmer im Haus Josef Frank auf dem Stuttgarter Weißenhof, 1927,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 44. 338

Abb. 5.6.3 Werkbundsiedlung Wien, Gesamtansicht der Südseite, 1932,
abgedruckt in Frank, Josef. *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932*.
Wien: Schroll, o. J., S. 7. 362

Abb. 5.6.4 Wohnzimmer im Haus Josef Frank in der Werkbundsiedlung Wien, 1932,
abgedruckt in Frank, *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932*, o. S. 365

Abb. 5.7.1 Wohnung im Mietshaus von Ludwig Mies van der Rohde, 1927,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 66. 370

Abb. 5.7.2 Lobby im Wohnheim von Hans Scharoun, 1929,
abgedruckt in Urbanik,*WUWA 1929 - 2009*, S. 420. 370

Abb. 5.7.3 Klubsessel aus Stahl von Marcel Breuer,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 25. 376

Abb. 5.7.4 Café *Samt und Seide* von Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich auf der Ausstellung *Die Mode der Dame*, Berlin, 1927,
abgedruckt in Lange, Christiane. „Die deutsche Seidenindustrie als Auftraggeber der Moderne". In *Mies van der Rohe im Diskurs: Innovationen - Haltungen - Werke. Aktuelle Positionen*, herausgegeben von Kerstin Plüm, S. 117–138. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013, S. 214. 378

Abb. 5.7.5 Sitzgelegenheiten im Barcelona-Pavillon, 1929,
abgedruckt in Reuter, Helmut und Schulte, Birgit, Hrsg. *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 170. 378

Abb. 6.1.1 Annonce zur *Woba*, 1930,
abgedruckt in *Der Schweizer Haus- und Grundeigentümer* Nr. 17 (September 1930), S. 7. ...388

Abb. 6.1.2 Wohnraum von Ludwig Mies van der Rohe, 1927,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 64. 390

Abb. 6.1.3 Wohnraum von Adolf Loos, 1932,
Copyright Wien Museum. 392

Abb. 6.1.4 Doppelseite aus *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*,
abgedruckt in Graeff, *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet*, o. S. 394

Abb. 6.1.5 Arbeitszimmer von Mart Stam, 1927,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 68. 394

Abb. 6.1.6 Wohnraum im Stuttgarter Einfamilienhaus von Le Corbusier, 1927,
abgedruckt in Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung*, S. 122. 396

Abb. 6.1.7 Eingangsbereich der Villa Savoye von Le Corbusier, 1931,
abgedruckt in Colomina, Beatriz. „The Split Wall: Domestic Voyeurism".
In *Sexuality & Space*, herausgegeben von Beatriz Colomina, New York: Princeton Architectural Press, 1992, S. 99. 398

Abb. 6.1.8 Dachterrasse der Villa Savoye von Le Corbusier, 1931,
abgedruckt in Colomina, „The Split Wall: Domestic Voyeurism", S. 99. 398

Abb. 6.2.1 Wohnraum von Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich, Hallenausstellung Stuttgart, 1927,
abgedruckt in Graeff, Hrsg. *Innenräume*, S. 118. 404

Abb. 6.2.2 Gang im Doppelhaus Le Corbusier im rekonstruierten Zustand,um 2008,
abgedruckt in Minx, Alexander und Henning Meyer. „Auf den Spuren Le Corbusiers – Die Museumskonzeption". *Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege* Nr. 1 (2008), S. 20. 404

Abb. 6.2.3 Fotografie von der Eröffnung der Werkbundsiedlung Wien, Ansicht Treppe, 1932,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung. 411

Abb. 6.2.4 Fotografie von der Eröffnung der Werkbundsiedlung Wien, Ansicht Wohnraum, 1932, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung. 411

Abb. 6.3.1 Bildcollage von E. Mettler aus der *Zürcher Illustrierten* vom 22. August 1930, Ausstellungen B 77. Schweizerisches Wirtschaftsarchiv. 416/417

Abb. 6.3.2 *Idyll aus der WUWA*, Zeichnung von Wilhelm M. Busch, 1930, abgedruckt in Hillebrand, Rudolf. „Ums blaue Band des Ozeans – Die erste und einzige Fahrt des Salon- und Schnelldampfers ‚Wuwag' im Spiegel der Öffentlichkeit". *Schlesische Monatshefte* Nr. 2 (1930), S. 51. 420

Abb. 6.3.3 *Der Kollektivgeist in der „WUWAG"*, Zeichnung von Wilhelm M. Busch, 1930, abgedruckt in Hillebrand, „Ums blaue Band des Ozeans", S. 54. 420

Abb. 6.3.4 Kind auf der Veranda des Darmstädter Hauses von Peter Behrens, etwa 1901, abgedruckt in Breysig, Kurt. „Das Haus Peter Behrens – Mit einem Versuch über Kunst und Leben". *Deutsche Kunst und Dekoration* IX (Januar 1902), o. S. 430

Abb. 6.3.5 Lilly Behrens im Musikzimmer des Darmstädter Hauses von Peter Behrens, etwa 1901, abgedruckt in Breysig, „Das Haus Peter Behrens", o. S. 430

Abb. 6.4.1 Fugen im Haus Hans Poelzig auf dem Weißenhof, um 1929, abgedruckt in Langen, Gustav. *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof.* Berlin, 1929, S. 107. 440

Abb. 6.4.2 Drehfenster im Haus Le Corbusier auf dem Weißenhof, um 1929, abgedruckt in Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof*, S. 129. 444

Abb. 6.4.3 Treppengeländer im Haus Ludwig Mies van der Rohe auf dem Weißenhof, um 1929, abgedruckt in Langen, *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof*, S. 131. 444

Abb. 6.5.1 Die *Woba* am Eröffnungstag, 1930, links: Gebäude der Siedlung Eglisee, rechts: Gebäude der Wohnkolonie Lange Erlen, abgedruckt in *Das Wohnen* Nr. 9 (September 1930), Titel. 450

Abb. 6.5.2 Übersichtsplan zur *Woba*-Siedlung, abgedruckt in *WOBA: Führer durch die Ausstellungssiedlung Eglisee, Basel, 16. August - 14. September 1930*. Basel: G. Böhm, 1930, Innenumschlag. 450

Abb. 6.5.3 Abbildung eines Artikels aus der *Schweizer Illustrierten Zeitung* vom 20. August 1930, abgedruckt in Corinna. „schweizerische wohnungsausstellung in basel". *Schweizer Illustrierte Zeitung* Nr. 34 (20. August 1930), S. 1336. 453

Abb. 7.1.1 Haus Tugendhat, Grundriss, 1931, abgedruckt in Riezler, Walter. „Das Haus Tugendhat in Brünn". *Die Form* Nr. 9 (15. September 1931), S. 322. 460

Abb. 7.1.2 Haus Tugendhat, Wohnraum, um 1931, abgedruckt in Hammer-Tugendhat, Daniela und Wolf Tegethoff, Hrsg. *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*. Wien, New York: Springer, 1998, S. 30. 463

Abb. 7.1.3 Haus Tugendhat, Zimmer der Kinderschwester, um 1931, abgedruckt in Hammer-Tugendhat und Tegethoff, Hrsg. *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, S. 26. 468

Abb. 7.1.4 Haus Tugendhat, Rückansicht, 1931,
abgedruckt in Riezler, „Das Haus Tugendhat in Brünn“, S. 323. 470

Abb. 7.1.5 Haus Tugendhat, Vorderansicht, 1931
abgedruckt in Riezler, „Das Haus Tugendhat in Brünn“, S. 324. 470

Abb. 7.1.6 Haus Tugendhat, Hauseingang, 1931,
abgedruckt in Riezler, „Das Haus Tugendhat in Brünn“, S. 327. 471

Anmerkung: Das Kapitel 7.2 verfügt über keine Abbildungen.

Abb. 7.3.1 Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, 1952,
abgedruckt in Castillo, Greg. *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010, S. 66. 488

Abb. 7.3.2 Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Küche ohne Publikum,
abgedruckt in *Wir bauen ein besseres Leben: Eine Ausstellung über die Produktivität der Atlantischen Gemeinschaft auf dem Gebiet des Wohnbedarfs. Organisiert von der US-Hochkommission für Deutschland und dem Amt für gemeinsame Sicherheit*.
Stuttgart: Hatje, 1952, S. 33. 490

Abb. 7.3.3 Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Wohnzimmer,
abgedruckt in *Wir bauen ein besseres Leben*, S. 9. 490

Abb. 7.3.4 Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, Küche mit Publikum,
abgedruckt in Castillo, *Cold War on the Home Front*, S. 77. 492

Literaturverzeichnis

Aigner, Anita. „Die Denkmalwerdung der Werkbundsiedlung und ihre Effekte". In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Anita Aigner, S. 266–275. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

Albrecht, Nicola von und Renate Flagmeier. „Sich einrichten. Die Wohnberatung des Deutschen Werkbunds". In *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, herausgegeben von Annette Maechtel und Kathrin Peters, S. 120–125. Köln: König, 2008.

Apostol, Paul und Georg Malkowsky. *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*. Berlin: Kirchhoff, 1900.

Arnheim, Rudolf. „Film als Kunst (1932)". In *Texte zur Theorie des Films*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier, S. 176–200. Stuttgart: Reclam, 2009.

Asendorf, Christoph. *Batterien der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Gießen: Anabas-Verlag, 1984.

———. *Entgrenzung und Allgegenwart: Die Moderne und das Problem der Distanz*. München: Fink, 2005.

———. „‚One World' oder ‚Verlust der Mitte'? Kunst, Konsumkultur und Kulturkritik". In *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, herausgegeben von Annette Maechtel und Kathrin Peters, S. 152–163. Köln: König, 2008.

Asmus, Gesine, Hrsg. *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.

———. „‚Mißstände … an das Licht des Tages zerren' – Zu den Photographien der Wohnungs-Enquête." In *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, herausgegeben von Gesine Asmus, S. 32–44. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.

Asmus, Gesine und Hartmut Dießenbacher. „Einleitung". In *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, herausgegeben von Gesine Asmus, S. 7–9. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.

„Auszug aus dem Protokoll der Baupolizei-Abteilung des Gemeinderats", 5. Juli 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Auszug aus der Niederschrift der Sitzung des Hauptausschusses der Werkbundausstellung ‚Die Wohnung' Stuttgart 1927", 17. Dezember 1926. Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1, Nr. 2. Stadtarchiv Stuttgart.

Avenarius, Ferdinand. „Hausgreuel". *Der Kunstwart* Nr. 4 (1908): S. 209–213.

———. „Rezension das ‚Deutsche Warenbuch' (1915)". In *Archiv des deutschen Alltagsdesigns: Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hasso Bräuer, S. 71–79. Berlin: Directmedia, 2002.

———. „Zehn Gebote der Wohnungseinrichtung". *Der Kunstwart* Nr. 9 (1900): S. 341–344.

———. „Zwanzig Jahre Dürerbund". *Der Kunstwart* 35, Nr. 6 (1922): S. 313–317.

Bader, Lena. „Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens." In *Vergleichendes Sehen*, herausgegeben von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf, S. 19–43. München: Fink, 2010.

Baecker, Dirk. „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur". In *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*, herausgegeben von Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker, S. 67–104. Bielefeld: Haux, 1990.

Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Banham, Reyner. *Die Revolution der Architektur: Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter*. Braunschweig u.a.: Vieweg, 1990.

Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.

Bauhaus-Archiv. *Bauhaus: Archiv, Museum; Sammlungskatalog*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1987.

Bauhaus-Archiv, Hrsg. *Molzahn Entwurf: Wohnung und Werkraum; Werkbundausstellung in Breslau 1929 15. Juni bis 15. September*. Berlin, 1997.

Beelitz, Konstanze und Niclas Förster. *Breslau/Wrocław: Die Architektur der Moderne*. Tübingen: Wasmuth, 2006.

Beer, Ingeborg. *Architektur für den Alltag: Vom sozialen und frauenorientierten Anspruch der Siedlungsarchitektur in den zwanziger Jahren*. Berlin: Schelzky & Jeep, 1994.

Behne, Adolf. „Dammerstock". *Die Form* Nr. 6 (März 1930): S. 163–166.

———. „Die Internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar". *Bauwelt* Nr. 37 (1923): S. 533.

———. *Eine Stunde Architektur (1928)*. Berlin: Architextbook-Verlag, 1984.

———. *Neues Wohnen – Neues Bauen*. Leipzig: Hesse & Becker, 1927.

Behrendt, Curt. *Der Sieg des Neuen Baustils*. Stuttgart: Wedekind, 1927.

Beier, Rosmarie. „Leben in der Mietskaserne – Zum Alltag Berliner Unterschichtenfamilien in den Jahren von 1900 bis 1920". In *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, herausgegeben von Gesine Asmus, S. 244–270. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Bd. V.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

———. „Kleine Geschichte der Photographie (1931)". In *Texte zur Theorie der Fotografie*, herausgegeben von Bernd Stiegler, S. 248–269. Stuttgart: Reclam, 2010.

———. „Louis-Philippe oder das Interieur". In *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, V.1: S. 52–53. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Bent. „Kritisches über die Werkbundsiedlung, 5. Der Lichttechniker". *Die Bauwelt* Nr. 42 (13. Oktober 1927): S. 1040–1041.

Berendt, Guido. „Buchgestaltung am Bauhaus". In *Buchgestaltung in Deutschland*, herausgegeben von Walter Kambartel, S. 39–45. Bielefeld: Granier, 1987.

Bergmann, Arthur. *Denkschrift zur ersten Wohnungs-Enquête der Orts-Krankenkassen in Breslau*. Breslau: Verlag des Verbandes der Orts-, Betriebs- (Fabrik-) Krankenkassen in Breslau, 1906.

Bernoulli, Hans. „‚Deutsches Holz' – Die Ausstellungssiedlung ‚Am Kochenhof' in Stuttgart". *Das Werk* Nr. 12 (1933): S. 364–371.

———. „Die Wohnkolonie Eglisee als Ausstellungs-Siedlung der Woba Basel 1930". *Das Werk* Nr. 10 (1930): S. 295–309.

———. „Die Wohnkolonie Eglisee der Schweizerischen Wohnungsausstellung Basel im Bau". *Schweizer Baublatt* (22. Februar 1930): o. S.

———. „Die Wuwa". *Das Werk* Nr. 8 (1929): S. 226–240.

———. „Was kostet die neue Sachlichkeit?" *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich* (16. August 1930).

Bier, Justus. „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?" *Die Form* Nr. 10 (15. Oktober 1931): S. 392–393.

Bignens, Christoph. *Geschmackselite Schweizerischer Werkbund: Mitgliederlexikon 1913 - 1968*. Zürich: Chronos, 2008.

Blümm, Anke. „‚Irrwege der neuen Baukunst'. Die Berichterstattung der Deutschen Bauhütte über das Neue Bauen 1927 bis 1933". In *Architektur im Buch*, herausgegeben von Burcu Dogramaci und Simone Förster, S. 141–154. Dresden: Thelem, 2010.

Boehm, Gottfried. „Die Hintergründigkeit des Zeigens – Deiktische Wurzeln des Bildes". In *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger*, herausgegeben von Heike Gfrereis, S. 144–155. Göttingen: Wallsrein-Verlag, 2007.

Bonatz, Paul. „Noch einmal die Werkbundsiedlung". *Schwäbischer Merkur* (5. Mai 1926): S. 5.

Boudon, Philippe. *Die Siedlung Pessac – 40 Jahre Wohnen à LeCorbusier: Sozio-architektonische Studie*. Gütersloh: Bertelsmann, 1971.

Bräuer, Hasso. „Einleitung". In *Archiv des deutschen Alltagsdesigns: Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hasso Bräuer, S. 3–13. Berlin: Directmedia, 2002.

Brethfeld, Max. „Vergleichendes Sehen im Dienste der Augen-, Geistes- und Geschmacksschulung". *Die Arbeitsschule – Zeitschrift für Arbeitserziehung und Werkunterricht* 45, Nr. 3 (1931): S. 124–128.

Breuer, Gerda. „Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet. Das Warenbuch von Werner Graeff". In *Werner Graeff: 1901 - 1978. Der Künstleringenieur*, herausgegeben von Gerda Breuer, S. 214–225. Berlin: Jovis-Verlag, 2010.

Breuer, Marcel. „Metallmöbel". In *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, herausgegeben von Werner Graeff, S. 133–134. Stuttgart: Wedekind, 1928.

Breysig, Kurt. „Das Haus Peter Behrens – Mit einem Versuch über Kunst und Leben". *Deutsche Kunst und Dekoration* IX (Januar 1902): S. 135–150.

„Brief der Ausstellungs- und Geschäftsleitung an das Stadtschultheissenamt Stuttgart", 22. Juni 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief der Direktion der Werkbund-Ausstellung an den Oberbürgermeister der Stadt Stuttgart", 7. November 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief der Firma Walter Knoll & Co an das Städtische Hochbauamt“, 2. November 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief des Stadtarzt Stuttgart an das Stadtschultheissenamt Stuttgart“, 1. November 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief des Stadtarzt Stuttgart an den Vorstand des städt. Gesundheitsamts Herrn Prof. Dr. Gastpar“, 25. Oktober 1925. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief vom Geschäftsführer des Deutschen Werkbunds an das Stadtschultheißenamt“, 20. Juli 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief vom Geschäftsführer des Deutschen Werkbunds an Gustaf Stotz“, 27. Februar 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief von J.J.P. Oud, Rotterdam, an die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds, Stuttgart“, 26. Januar 1926. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Brief von Bruno Taut, Berlin, an die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbunds, Stuttgart“, 1926. Stadtarchiv Stuttgart, Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

Brunner, Otto. *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*. 3., unveränderte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

Bryson, Norman. *Stilleben: Das Übersehene in der Malerei*. München: Fink, 2003.

Bushart, Magdalena. „Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens“. In *Nation, style, modernism*, herausgegeben von Jacek Purchla und Wolf Tegethoff, S. 199–220. Krakau, München: International Cultural Centre, 2006.

Campbell, Joan. *Der Deutsche Werkbund: 1907-1934*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

Castillo, Greg. *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010.

———. „Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany“. *Journal of Contemporary History* Vol. 40, Nr. 2 (2005): S. 261–288.

Ciré, Annette. *Temporäre Ausstellungsbauten für Kunst, Gewerbe und Industrie in Deutschland 1896 - 1915*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1993.

Cleve, Ingeborg. *Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805 - 1845)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.

Colden-Jaenicke, Elenore. „Nachklang/Hauswirtschaftliches zur Werkbundsiedlung Breslau 1929“. *Ostdeutsche Bau-Zeitung* Nr. 82 (24. Oktober 1929): S. 613–615.

„Collage ‚Ueberall Wohnungsfragen‘“. *Zürcher Illustrierte* (5. September 1930): o. S.

Colomina, Beatriz. „Das Wohnhaus als Schaustück“. In *Am Ende des Jahrhunderts: 100 Jahre gebaute Visionen*, herausgegeben von Russell Ferguson und Stephanie Emerson, S. 126–165. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.

———. „The Split Wall: Domestic Voyeurism". In *Sexuality & Space*, herausgegeben von Beatriz Colomina, S. 73–130. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

Corinna. „schweizerische wohnungsausstellung in basel". *Schweizer Illustrierte Zeitung* Nr. 34 (20. August 1930), S. 1336–1367.

Cramer, Johannes und Niels Gutschow. *Bauausstellungen: Eine Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1984.

Deicher, Susanne. „Imaginäre Praxis – Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Mathildenhöhe". In *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittig*, herausgegeben von Annette Tietenberg, S. 100–128. München: Klinkhardt & Biermann, 1999.

Deutscher Werkbund, Hrsg. *Bau und Wohnung: Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen d. Werkbundausstellung „Die Wohnung"*. Stuttgart: Wedekind, 1927.

———. , Hrsg. „Faltblatt zur Werkbundausstellung in Breslau Wohnung und Werkraum", 1929.

Dicke, Bernd. „Typ und Prototyp – Der Freischwinger für Stuttgart 1927". In *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*, herausgegeben von Helmut Reuter und Birgit Schulte, S. 110–121. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999.

Die Interbau wird diskutiert: Die ersten Ergebnisse. Wiesbaden, Berlin: Bauverlag, 1960.

Dörhöfer, Kerstin und Ulla Terlinden. *Verortungen: Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1998.

Dreesbach, Anne. *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer" Menschen in Deutschland 1870-1940*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag, 2005.

Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Benedikt-Taschen-Verlag, 1993.

Düssel, Karl Konrad. „Die Stuttgarter Weissenhof-Siedlung: Werkbund-Ausstellung ‚Die Wohnung' 1927". *Deutsche Kunst und Dekoration* 61 (1927): S. 91–98.

Eberhard, Katrin. *Maschinen zuhause: Die Technisierung des Wohnens in der Moderne*. Zürich: gta-Verlag, 2011.

Eberstadt, Rudolf. *Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage*. 3. umgearb. und erw. Auflage. Jena: Fischer, 1917.

Eisenbrand, Jochen. *Zerstörung der Gemütlichkeit?: Programmatische Wohnausstellungen des 20. Jahrhunderts*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007.

Elsaesser, Thomas und Malte Hagener. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.

Evans, Robin. „Menschen, Türen, Korridore". *Arch+* Nr. 134/135 (1996): S. 85–97.

Figal, Günther. „Zeigen und Sichzeigen". In *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger*, herausgegeben von Heike Gfrereis, S. 196–207. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2007.

Flagmeier, Renate, Hrsg. *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*. Leipzig: Koehler & Amelang, 2008.

———. „Über das Entzeichnen und das Bezeichnen der Dinge". In *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, herausgegeben von Renate Flagmeier, S. 12–22. Leipzig: Koehler & Amelang, 2008.

Ford, Henry. *Mein Leben und Werk*. Leipzig: List, 1923.

Foucault, Michel. „Andere Räume". In *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, herausgegeben von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, S. 34–46. Leipzig: Reclam, 1992.

Fraenkel, Marta. „Allgemeine organisatorische Fragen der wissenschaftlichen Abteilungen." In *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, herausgegeben von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel, Bd. 2: S. 397–421. Düsseldorf: Schwann, 1927.

Frank, Josef. *Architektur als Symbol: Elemente deutschen neuen Bauens*. Wien: Schroll, 1931.

———. *Architektur als Symbol: Elemente deutschen neuen Bauens*. Nachdruck von 1931. Wien: Löcker, 2005.

———. „Die Einrichtung des Wohnzimmers (1919)". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1: S. 56. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

———. „Die Großstadtwohnung unserer Zeit (1927)". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1: S. 31–33. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

———. *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932*. Wien: Schroll, o. J.

———. „Die moderne Einrichtung des Wohnhauses". In *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, herausgegeben von Werner Graeff, S. 126–127. Stuttgart: Wedekind, 1928.

———. „Die moderne Einrichtung unseres Wohnzimmers (1927)". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1: S. 84–87. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

———. „Gespräch über den Werkbund (1929)". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1: S. 202–209. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

———. „How to plan a house". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 2: S. 156–167. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

———. „Raum und Einrichtung (1934)". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1: S. 95–101. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

———. „Vom neuen Stil (1927)". In *Josef Frank 1885-1967*, herausgegeben von Johannes Spalt und Hermann Czech, Bd. 1: S. 178–187. Wien: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981.

Franz, Eckhardt G. „Großherzog Ernst Ludwigs Künstlerkolonie: Fürstliches Mäzenatentum in neuer Form – oder mehr als das?" In *Joseph M. Olbrich: 1867-1908*, herausgegeben von Bernd Krimmel, S. 15–21. Darmstadt: Roether, 1983.

Frederick, Christine. *Die rationelle Haushaltführung: Betriebswissenschafliche Studien*. Herausgegeben von Irene Witte und Adele Schreiber. Berlin: Springer, 1921.

Freese, Hans. „Wohnung und Siedlung". In *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, herausgegeben von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel, S. 493–524. Düsseldorf: Schwann, 1927.

Freud, Sigmund. „Das Unheimliche (1919)". In *Werke aus den Jahren 1917 - 1920*, S. 229–268. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

Fritzsche, Claudia. *Der Betrachter im Stillleben: Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts*. Weimar: VDG, 2010.

Frizot, Michel. „Das fotografische Leben der Dinge". In *Im Rausch der Dinge – Vom funktionalen Objekt zum Fetisch in Fotografien des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Thomas Seeling und Urs Stahel, S. 10–15. Göttingen: Steidl, 2004.

Froschauer, Eva Maria. *„An die Leser!": Baukunst darstellen und vermitteln; Berliner Architekturzeitschriften um 1900*. Tübingen u.a.: Wasmuth, 2009.

Fuchs, Georg. „Die ‚Mathildenhöhe' einst und jetzt". In *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, herausgegeben von Alexander Koch, S. 115–133. Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901.

Fuchs, Siegfried E. *Der Bilderrahmen*. Recklinghausen: Bongers, 1985.

Geimer, Peter. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009.

Gfrereis, Heike, Hrsg. *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2007.

Giedion, Sigfried. *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

———. *Befreites Wohnen*. Zürich [u.a.]: Füssli, 1929.

Gilbreth, Frank Bunker und Harrington Emerson. *Motion study: A method for increasing the efficiency of the workman. Efficiency as a basis for operation and wages*. Reprint von 1911. London: Routledge [u.a.], 1993.

Gilbreth, Lillian Moller. *Applied Motion Study*. Reprint von 1917. Easton: Hive Publishing Company, 1973.

Gimmel, Jürgen. *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für Deutsche Kultur" und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*. Hamburg: LIT, 2001.

Ginsburger, Roger und Walter Riezler. „Zweckmäßigkeit und geistige Haltung – Eine Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler". *Die Form* Nr. 11 (15. November 1931): S. 431–437.

Gispen, Willem Hendrik. „Wohnhausbeleuchtung". In *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, herausgegeben von Werner Graeff, S. 147–152. Stuttgart: Wedekind, 1928.

Gmeiner, Astrid und Gottfried Pirhofer. *Der Österreichische Werkbund: Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*. Salzburg: Residenz Verlag, 1985.

Graeff, Werner. *Hürdenlauf durch das 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Ursula Hirsch. Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2010.

———. , Hrsg. *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*. Stuttgart: Wedekind, 1928.

———. *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet – Das Warenbuch für den neuen Wohnbedarf*. Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1933.

———. *ZWECKMÄSSIGES WOHNEN für jedes Einkommen*. Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1931.

Gropius, Walter. *Internationale Architektur*. 2., veränderte Auflage. München: Langen, 1927.

Günter, Roland. *Der Deutsche Werkbund und seine Mitglieder 1907 - 2007: Ein Beitrag des Deutschen Werkbunds zur Kulturhauptstadt Ruhr im Jahr 2010*. Essen: Klartext-Verlag, 2009.

Hammer-Tugendhat, Daniela. „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?" In *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, herausgegeben von Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff, S. 29–33. Wien, New York: Springer, 1998.

———. „Leben im Haus Tugendhat". In *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, herausgegeben von Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff, S. 11–28. Wien, New York: Springer, 1998.

Happel, Reinhold. „Einfachheit als Träger einer neuen Schönheit – Technik, Industrie und Mies van der Rohes Minimalisierungsprinzip". In *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*, herausgegeben von Helmut Reuter und Birgit Schulte, S. 87–97. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Harbusch, Gregor. „Bauen in Frankreich, 1928". In *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, herausgegeben von Werner Oechslin und Gregor Harbusch, S. 184–187. Zürich: gta-Verlag, 2010.

Hardenberg, Kuno Ferdinand von. *Das Haus eines Kunstfreundes*. Darmstadt: Koch, 1926.

Häring, Hugo. „Bemerkungen zur Werkbundausstellung Wien-Lainz 1932". *Die Form* Nr. 7 (1932): S. 204–207.

Hartmann, Johanna. „Stadt Raum Körper. Ordnungsunternehmungen nach dem Zweiten Weltkrieg". *IMS Informationen zur modernen Stadtgeschichte* Nr. 1 (2011): S. 18–32.

———. „Von oben: Ordnungen des Blicks im Ausstellen des Wohnens der 1950er Jahre". *V#25 „Querungen", Vorarlberger Zeitschrift für Literatur* Nr. 25 (November 2010): S. 17–24.

Hauser, W.. „Gedanken-Nachlese zur verflossenen Wohnungsbau-Ausstellung, II. Teil". *Schweizerische Technische Zeitschrift* Nr. 8 (26. Februar 1931): S. 109–116.

Häußermann, Hartmut und Walter Siebel. *Soziologie des Wohnens: Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens*. Weinheim [u.a.]: Juventa-Verlag, 1996.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit (1927)*. 17. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1993.

Hengerer, Ernst. „Die Holzsiedlung Am Kochenhof". In *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof*, S. 2–4. Baunach: Spurbuchverlag, 2006.

Hennig, Ralf. „Wohn-Welten: Habitat in der globalisierten Moderne“. Dissertation an der Fakultät Architektur, Bauhaus-Universität Weimar, 2012.

Heßler, Martina. *„Mrs. Modern Woman“: Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Haushaltstechnisierung.* Frankfurt a. M.: Campus-Verlag, 2001.

Hilberseimer, Ludwig. *Berliner Architektur der 20er Jahre (1967).* Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1992.

———. *Groszstadtarchitektur.* Stuttgart: Hoffmann, 1927.

———. *Internationale neue Baukunst*. Stuttgart: Hoffmann, 1927.

———. „Stellungnahme zum Haus Tugendhat“. *Die Form* Nr. 11 (15. November 1931): S. 438–439.

———. „‚Wohnung und Werkraum‘ Ausstellung Breslau 1929“. *Die Form* Nr. 17 (1. September 1927): S. 451–471.

Hildebrandt, Horst. *Die deutschen Verfassungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Paderborn: Schöningh, 1992.

Hillebrand, Rudolf. „Ums blaue Band des Ozeans – Die erste und einzige Fahrt des Salon- und Schnelldampfers ‚Wuwag‘ im Spiegel der Öffentlichkeit“. *Schlesische Monatshefte* Nr. 2 (1930): S. 51–58.

Hitchcock, Henry Russell und Philip Johnson. *The International Style*. Reprint von 1932. New York: Norton, 1966.

Hnídková, Vendula. „Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat“. In *Mies van der Rohe im Diskurs: Innovationen - Haltungen - Werke. Aktuelle Positionen*, herausgegeben von Kerstin Plüm, S. 159–170. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013.

Hofer, Sigrid. „Die Hochschule unter Paul Schultze-Naumburg. Kulturpolitische Programmatik und traditionsverpflichtete Architektenausbildung“. In *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! – Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar; 1860 - 2010*, Bd. 1: S.321–347. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2010.

Hoffmann, Franz. „Kritisches über die Stuttgarter Werkbundsiedlung, 3. Ein Architekt“. *Bauwelt* Nr. 41 (13. Oktober 1927): S. 1020–1021.

Huber, Eva. „Die Darmstädter Künstlerkolonie – Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzung“. In *Ein Dokument deutscher Kunst: Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914*, herausgegeben von Wolfgang Beeh, Bd. 5: S. 56–165. Darmstadt: Roether, 1977.

Huse, Norbert. „Wohnmaschine oder Wolkenkuckucksheim?“ In *Le Corbusier/Pierre Jeanneret: Doppelhaus in der Weissenhofsiedlung Stuttgart. Die Geschichte einer Instandsetzung*, herausgegeben von Georg Adlbert, S. 29–43. Stuttgart: Karl Krämer, 2006.

Iezzi, Caterina. „‚Gebaute Skizzen‘ – Die Überhöhung der Architektur in ihrer Darstellung“. In *Joseph Maria Olbrich: Secession Wien – Mathildenhöhe Darmstadt, Ausstellungsarchitektur um 1900*, herausgegeben von Peter Haiko, Caterina Iezzi und Renate Ulmer, S. 52–65. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006.

„In- und ausländische Pressestimmen zur Werkbund-Ausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927“, 8. September 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 117. Stadtarchiv Stuttgart.

Janser, Andreas. „‚Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau.' Bruno Taut und der Film". In *Bruno Taut 1880-1938 – Architektur zwischen Tradition und Avantgarde*, herausgegeben von Winfried Nerdinger, Kristina Hartmann, Matthias Schirren, und Manfred Speidel, S. 267–273. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001.

Janser, Andres und Arthur Rüegg. *Hans Richter: Die neue Wohnung – Architektur, Film, Raum*. Baden/Schweiz: Lars Müller, 2001.

Johnson, Jim. „Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers". In *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, herausgegeben von Andréa Belliger und David J. Krieger, S. 237–258. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006.

Jörges, Christel. „Industriedesign – Schwarze Serien". In *Telefone 1863 - 2000: Aus den Sammlungen der Museen für Kommunikation*, herausgegeben von Christel Jörges und Helmut Gold, S. 109–139. Heidelberg: Edition Braus, 2001.

Justus. „Nachklänge zur Stuttgarter Werkbund-Siedlung". *Deutsche Bauhütte* Nr. 21 (1927): S. 299–302.

Kähler, Gert. *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst*. Braunschweig [u.a.]: Vieweg, 1981.

———. „Nicht nur Neues Bauen!" In *Geschichte des Wohnens: 1918 - 1945 Reform, Reaktion, Zerstörung*, herausgegeben von Thomas Hafner und Gert Kähler, Bd. 4: S. 303–452. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2000.

Kaiser, Hermann. „Objekte im Freilichtmuseum – Volkskundliche Typen oder historische Sachzeugen?" In *Kulturgeschichte und Sozialgeschichte im Freilichtmuseum: Historische Realität und Konstruktion des Geschichtlichen in historischen Museen*, herausgegeben von Helmut Ottenjann, S. 30–42. Cloppenburg: Museumsdorf, 1985.

Kammerer, Marcel. „Über die Art der Darstellung unserer Entwürfe". *Der Architekt* XIV. Jahrgang (1908): S. 41–42.

Kampffmeyer, Hans, und Reinhold Tarnow. *Richtig wohnen helfen: Versuch einer Lösung*. Hamburg: Hammonia Verlag, 1953.

Kapfinger, Otto. „Anspruch und Ausgang – Zur Projekt- und Baugeschichte der Internationalen Werkbundsiedlung Wien 1932". In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz, S. 36–63. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

Kermer, Wolfgang. *Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927*. Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 2003.

Kirsch, Karin. *Briefe zur Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997.

———. *Die Weißenhofsiedlung: Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" – Stuttgart 1927*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987.

Kirschenmann, Jörg C. und Eberhard Syring. *Hans Scharoun: Die Forderung des Unvollendeten*. Stuttgart: DVA, 1993.

Klein, Alexander. *Expositum: Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004.

———. „Inszenierung versus Information? Anmerkungen zu einem Grundkonflikt modernen Ausstellens“. In *Villa Paragone: Thesen zum Ausstellen*, herausgegeben von Matthias Götz, S. 97–119. Basel: Schwabe, 2008.

Kleinstück, Hermann. „Der Kunstverein Darmstadt um 1900 als Wegbereiter der Mathildenhöhe“. In *Ein Dokument deutscher Kunst: Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914*, herausgegeben von Wolfgang Beeh, Bd. 5: S. 9–11. Darmstadt: Roether, 1977.

Klopfer, Paul. *Die Gestaltung des Wohnhauses: Ein Handbuch für Baubeflissene*. Stuttgart: Wittwer, 1912.

Koch, Alexander. *1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung*. Darmstadt: Koch, 1926.

———. *Das vornehm-bürgerliche Heim*. Bd. 5. Alexander Koch's Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur. Darmstadt: Koch, 1917.

———. „Vorwort des Herausgebers“. In *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, herausgegeben von Alexander Koch, S. 9–14. Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901.

Kohn, Albert. *Unsere erste Wohnungs-Enquête*. Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1902.

———. *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1902*. Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1903.

———. *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1911*. Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, 1912.

König, Eberhard. „Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit“. In *Stilleben*, herausgegeben von Eberhard König und Christiane Schön, S. 13–76. Berlin: Reimer, 1996.

Korff, Gottfried. „‚Vom Menschen aus…‘“. In *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, herausgegeben von Gottfried Korff, S. 12–23. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2002.

———. „Zur Dokumentationspraxis im Freilichtmuseum“. In *Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre: Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen*, herausgegeben von Burkhart R. Lauterbach, S. 69–82. Berlin: Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, 1980.

Kracauer, Siegfried. „Das Klavier (1926)“. In *Schriften*. Bd. 5.1: Aufsätze 1915–1926. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

———. „Das neue Bauen – Zur Stuttgarter Werkbund-Ausstellung: ‚Die Wohnung‘“. In *Schriften*, herausgegeben von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2 :S. 68–74. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Nomos, 1990.

———. „Die Hotelhalle“. In *Das Ornament der Masse: Essays*, S. 157–170. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977.

Krämer, Sybille. „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“. In *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, herausgegeben von Sybille Krämer, S. 11–33. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Kranz, Isabel. *Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. Paderborn u.a.: Fink, 2011.

Krischanitz, Adolf und Otto Kapfinger. *Die Wiener Werkbundsiedlung: Dokumentation einer Erneuerung.* Düsseldorf: Beton-Verlag, 1989.

Lampugnani, Vittorio Magnago. „Vom ‚Block' zur Kochenhofsiedlung". In *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, herausgegeben von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, S. 267–282. Stuttgart: Hatje, o. J.

Landsberger, Franz. „Von Form und Gehalt des heutigen Baustils". *Schlesische Monatshefte* Nr. 7 (1929): S. 287–292.

Lange, Christiane. „Die deutsche Seidenindustrie als Auftraggeber der Moderne". In *Mies van der Rohe im Diskurs: Innovationen - Haltungen - Werke. Aktuelle Positionen*, herausgegeben von Kerstin Plüm, S. 117–138. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013.

Langen, Gustav. *Bericht über die Siedlung in Stuttgart am Weissenhof.* Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen: Sonderheft 6. Berlin, 1929.

Latour, Bruno. „Der Berliner Schlüssel". In *Der Berliner Schlüssel: Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, herausgegeben von Gustav Roßler, S. 37–52. Berlin: Akademischer Verlag, 1996.

———. „Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen – Auf dem Weg durch Dädalus` Labyrinth". In *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, herausgegeben von Gustav Roßler, S. 211–264. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Lauterbach, Heinrich. „Der unverstellte Wohnraum". *Innendekoration* Nr. 11 (1929): S. 418–419.

Le Corbusier. „Die Innenausstattung unserer Häuser am Weißenhof". In *Innenräume*, herausgegeben von Deutscher Werkbund, S. 122–125. Stuttgart: Wedekind, 1928.

———. *Feststellungen zu Architektur und Städtebau (1929).* Berlin, Frankfurt/M, Wien: Ullstein, 1964.

———. *Kommende Baukunst*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926.

Le Corbusier, und Pierre Jeanneret. „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur". In *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, herausgegeben von Alfred Roth, S. 5–7. Stuttgart: Wedekind, 1927.

Leitl, Alfons. „Die Kochenhofsiedlung in Stuttgart. Bauausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung". *Bauwelt* Nr. 41 (1933): S. 1–17.

„Lemma ‚Anekdote'". *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zugegriffen 6. August 2012. www.dwds.de.

„Lemma ‚darreichen'". *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zugegriffen 6. August 2012. www.dwds.de.

„Lemma ‚Gespräch'". *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zugegriffen 6. August 2012. www.dwds.de.

„Lemma ‚Laudatio'". *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zugegriffen 6. August 2012. www.dwds.de.

„Lemma ‚Plauderei'". *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zugegriffen 6. August 2012. www.dwds.de.

„Lemma ‚Pointe'". *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zugegriffen 6. August 2012. www.dwds.de.

„Lemma ‚Rhopographie'". *Meyers Konversations-Lexikon*, 1888.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766)*. Bibliogr. erg. Ausg. 1987, [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam, 2010.

Lichtwark, Alfred. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. Bd. 1. Hamburg: Westermann, o. J.

Locher, Hubert. „Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs". In *Kunst des Ausstellens: Beiträge, Statements, Diskussionen*, herausgegeben von Hans Dieter Huber, S. 15–30. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

———. „Worte und Bilder – Visuelle und verbale Deixis im Museum und seine Vorläufer". In *Deixis: Vom Denken mit dem Zeigefinger*, herausgegeben von Heike Gfrereis. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2007.

Loos, Adolf. „Die Interieurs in der Rotunde (1898)". In *Ins Leere gesprochen: 1897 - 1900*, herausgegeben von Adolf Opel, S. 75–81. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. Wien: Prachner, 1987.

———. „Interieurs (1898)". In *Ins Leere gesprochen: 1897 - 1900*, herausgegeben von Adolf Opel, S. 68–74. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. Wien: Prachner, 1987.

———. „Wohnen lernen! (1921)". In *Trotzdem: 1900-1930*, herausgegeben von Adolf Opel, S. 165–169. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931. Wien: Prachner, 1988.

Lotz, Wilhelm. „Die Gestaltung der Ware". *Die Form* Nr. 1 (1928): S. 25–29.

———. „Die Halle II auf der Bauausstellung". *Die Form* Nr. 7 (1931): S. 241–249.

———. „Die Wiener Werkbundsiedlung". *Die Form* Nr. 7 (1932): S. 201–204.

———. *Wie richte ich meine Wohnung ein? Modern – gut – und mit welchen Kosten?* Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1930.

Mährlen-Stuart, Elisabeth. „Erlebnis der Wohnlichkeit". *Innendekoration* (März 1931): S. 126–128.

Mauss, Marcel. „Die Techniken des Körpers". In *Soziologie und Anthropologie*, herausgegeben von Marcel Mauss, Bd. 2: S. 199–220. Frankfurt am Main: Ullstein, 1989.

May, Roland. „Statt einer Einleitung: Neue Tradition. Henry-Russell Hitchcocks Ringen mit der anderen Moderne." In *Neue Tradition: Konzepte einer antimodernen Moderne in Deutschland von 1920 bis 1960*, herausgegeben von Kai Krauskopf, Hans-Georg Lippert und Kerstin Zaschke, S. 15–37. Dresden: Thelem, 2009.

Mebes, Paul. *Um 1800: Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung.* Bd. 2. München: Bruckmann, 1908.

Mettler, E.. *„Woba", Schweizerische Wohnungsausstellung Basel*. Bildcollage, 22. August 1930. Ausstellungen B 77. Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

Meyer, Erna. *Der neue Haushalt: Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung.* Stuttgart: Franckh, 1926.

Meyer, Peter. „Werkbundfilm ‚Die neue Wohnung'". *Das Werk* Nr. 1 (1931): S. 29.

Michelsen, Peter. „Die Darstellung des Wohnens in einem Freilichtmuseum". In *Wohnen – Realität und museale Präsentation*, herausgegeben von Gerd Spies, S. 98–106. Braunschweig: Städtisches Museum Braunschweig, 1971.

Mies van der Rohe, Ludwig. „Vorwort". In *Bau und Wohnung: Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen d. Werkbundausstellung „Die Wohnung"*, herausgegeben von Deutscher Werkbund, S. 7. Stuttgart: Wedekind, 1927.

———. „Zu meinem Block". In *Bau und Wohnung: Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen d. Werkbundausstellung „Die Wohnung"*, herausgegeben von Deutscher Werkbund, S. 77–85. Stuttgart: Wedekind, 1927.

Miller, Wallis. „Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880-1931". In *Architecture and authorship*, herausgegeben von Tim Anstey, Katja Grillner, und Rolf Hughes, S. 98–107. London: Black Dog Publishing, 2007.

Minx, Alexander und Henning Meyer. „Auf den Spuren Le Corbusiers – Die Museumskonzeption". *Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege* Nr. 1 (2008), S. 19–22.

Mohn, Claudia. „Bauforschung an einem Objekt der Klassischen Moderne – Das Doppelhaus von Le Corbusier und Pierre Jeanneret in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart". *Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege* Nr. 1 (2008): S. 5–12.

Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927. Berlin: Mann, 1986.

Möller, Werner. „Ein Stuhl macht Geschichte 1926-1928". In *Ein Stuhl macht Geschichte*, herausgegeben von Werner Möller und Máčel Otakar, S. 9–36. München: Prestel, 1992.

Molzahn, Ilse. „Eine Frau durchstreift die ‚Wuwa'". *Schlesische Monatshefte* Nr. 7 (1929): S. 310–316.

Moos, Stanislaus von. „Die Industriekultur und der ‚eilige Leser' – Giedion, Mumford und die Ikonographie des ‚Machine Age'". In *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilmann Buddensieg*, herausgegeben von Andreas Beyer, S. 359–365. Alfter: VDG, 1993.

Moser, Walter. „Ausstellungsbilder – Die fotografische Inszenierung der Werkbundsiedlung". In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz, S. 102–107. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

Much, Franz J., Hrsg. *Amtlicher Katalog der Werkbundausstellung Die Wohnung, Stuttgart 1927*. Reprint von 1927. Stuttgart: Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege, 1998.

Müller, Claudia. *Typofoto: Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei Laszlo Moholy-Nagy*. Berlin: Mann, 1994.

Müller-Wulckow, Walter. „Die deutsche Wohnung der Gegenwart". In *Architektur 1900-1929 in Deutschland: Reprint 1999 der vier Blauen Bücher*, herausgegeben von Hans-Curt Köster. Reprint von 1932. Königstein im Taunus: Langewiesche, 1999.

———. „Wohnbauten und Siedlungen". In *Architektur 1900-1929 in Deutschland: Reprint 1999 der vier Blauen Bücher*, herausgegeben von Hans-Curt Köster. Reprint von 1929. Königstein im Taunus: Langewiesche, 1999.

Museum der Stadt Brünn, Hrsg. *Haus Tugendhat*. Brno, 2011.

Muthesius, Hermann. „Wo stehen wir? – Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911". In *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, herausgegeben von Deutscher Werkbund, S. 11–26. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Jena: Diederichs, 1912.

Muyden, Gustave van, Hrsg. *Die Erfindungen der neuesten Zeit: Zwanzig Jahre industrieller Fortschritte im Zeitalter der Weltausstellungen*. Leipzig: Spamer, 1883.

Naumann, Friedrich. *Deutsche Gewerbekunst: Eine Arbeit über die Organisation des Deutschen Werkbundes*. Berlin: Buchverlag d. Hilfe GmbH, 1908.

Nerdinger, Winfried. „Architektur im Museum". In *Bauen, Sammeln, Zeigen*, herausgegeben von Winfried Nerdinger und Ulrike Steiner, S. 8–47. Zürich: gta-Verlag, 2008.

———. „Vom barocken Idealplan zur Axonometrie – Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland". In *Die Architekturzeichnung: Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, herausgegeben von Winfried Nerdinger, S. 8–17. München: Prestel, 1986.

Neumeyer, Fritz. „Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne". In *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, herausgegeben von Vittorio Magnago Lampugnani, S. 15–31. Stuttgart: Hatje, 1994.

———. *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler, 1986.

Neurath, Otto. „Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als ‚Ausstellung'". *Die Form* Nr. 7 (1932): S. 208–217.

Neutra, Richard J. *Wie baut Amerika?* Reprint der Ausgabe Stuttgart 1927. München: Kraus-Reprint, 1980.

„Niederschrift aus der Unterkommission der Sitzung des Hauptausschusses", 4. Juli 1927. Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1, Nr. 2. Stadtarchiv Stuttgart.

„Niederschrift der Bauabteilung des Gemeinderats", 8. Mai 1926. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Niederschrift der Bauabteilung des Gemeinderats", 27. August 1926. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Niederschrift über die Sitzung der Unterkommission des Hauptausschusses", 31. Mai 1927. Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1 Nr. 2. Stadtarchiv Stuttgart.

„Niederschrift über die Sitzung der Unterkommission des Hauptausschusses", 12. Juli 1927. Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1, Nr. 2. Stadtarchiv Stuttgart.

„Niederschrift über die Sitzung der Unterkommission des Hauptausschusses". 21. November 1927, o. J. Aktendepot B, CIV B5, Bd. 1 Nr. 2. Stadtarchiv Stuttgart.

Nielsen, Christine. „Breslau und die Werkbundsiedlung 1929 – Planungsideen und Wohnkonzepte". In *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen: Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, herausgegeben von Beate Eckstein, S. 17–37. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996.

———. „Die Versuchssiedlung der Werkbundausstellung ‚Wohnung und Werkraum' Breslau 1929". Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn, 1994.

Nierhaus, Andreas. „‚Bauten, die eine bessere Welt abbilden' – Architekturdarstellungen um 1930 zwischen Modell und Wirklichkeit". In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz, S. 28–35. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

———. „Eine kritische Moderne – Bauen und Wohnen in Wien um 1930". In *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930*, herausgegeben von Wolfgang Kos, S. 244–251. Wien: Czernin, 2010.

Nierhaus, Andreas und Eva-Maria Orosz. „Die Wiener Werkbundsiedlung 1932/2012 – Zur Einführung". In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz, S. 13–17. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

Nierhaus, Irene. „Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter". In *Kunst - Museum - Kontexte: Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, herausgegeben von Viktor Kittlausz und Winfried Pauleit, S. 55–71. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006.

o. A. „Der Werkbund-Film an der Woba". *Nationalzeitung* (27. August 1930).

———. „Die Darmstädter Künstlerkolonie". *Deutsche Kunst und Dekoration* Band IV (1899): S. 412–423.

———. „Die neue Holzhaussiedlung. Holzhäuser in allen Arten". *Schwäbischer Merkur* Nr. 224 (1933): S. 5.

———. „Die ‚woba' und der bisherige Mensch", *Neue Zürcher Nachrichten* (30. September 1930): o. S., Ausstellungen B 77. Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

———. „Die Wohnkolonie Eglisee". *Das Wohnen* Nr. 9 (1930): S. 188–190.

———. „Die Wohnungsausstellung Stuttgart 1927". *Das Werk* Nr. 9 (1927): S. 259–271.

———. *Ein Besuch des Vasenol-Kinderheims auf der „Gesolei", Düsseldorf 1926*. o. O.: o. V., 1926.

———. „Ein Spaziergang nach 3 Jahren!" *Ostdeutsche Bau-Zeitung* Nr. 36 (9. September 1932): S. 298–299.

———. „Eröffnung und Pressetag der Woba". *Nationalzeitung* (18. August 1930): o. S., Ausstellungen B 77. Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

———. „Industrieprodukte – Abbildungen von Automobilen, Lokomotiven, Dampfturbinen, Koffern, Bauteilen, Geschirr, Instrumenten, Beleuchtungskörpern, Möbeln, Gläsern usw." *Das Werk* Nr. 8 (August 1927): S. 228–242.

———. „Kritisches über die Stuttgarter Werkbund-Siedlung, 1. Der Bauherr". *Die Bauwelt* Nr. 39 (29. September 1927): S.971–972.

———. „Schweizerische Wohnungsausstellung". *Nationalzeitung* Nr. 401 (2. September 1930): o. S.

———. „Schweizerische Wohnungsausstellung in Basel". *Der Schweizer Haus- und Grundeigentümer* Nr. 17 (1. September 1930): S. 1–2.

———. „Was verdankt die Baukunst Goethe – Zu seinem hundertsten Todestag am 22. März 1932". *Bauwelt* Nr. 11 (1932): S. 285–288.

———. „werkbund sondernummer – die möblierung der häuser in der woba-siedlung eglisee". *National-Zeitung* (7. September 1930).

———. „Wie eine Hausfrau über die Eglisee-Kolonie urteilt", *Nationalzeitung* (3. September 1930): o. S., Ausstellungen B 77. Schweizerisches Wirtschaftsarchiv.

———. „‚WOBA‘, Schweizerische Wohnungsausstellung in Basel“. *Schweizerische Bauzeitung* 96, Nr. 10 (6. September 1930): S. 120–126.

———. „‚Wohnung und Werkraum‘ Aus der Hallenausstellung. Bilder und Glossen“. *Die Form* Nr. 14 (15. Juli 1929): S. 388–391.

Oechslin, Werner. „‚Gestaltung der Darstellung‘, ‚Optische Wahrheit‘ und der Wille zum Bild – Sigfried Giedion und die Wandlung im Geschichts- und Bildverständnis“. In *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, herausgegeben von Werner Oechslin und Gregor Harbusch, S. 22–57. Zürich: gta-Verlag, 2010.

———. *Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte*. Köln: DuMont, 1999.

Olbrich, Joseph M. *Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901 – Hauptkatalog*. Darmstadt: Darmstädter Künstlerkolonie, 1901.

Orosz, Eva-Maria. „Typenmöbel mit persönlicher Note – Mustereinrichtungen in der Werkbundsiedlung“. In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz, S. 64–71. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

Orosz, Susanne. „Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt am Beispiel aus Der Student in Prag (1913)“. In *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, herausgegeben von Elfriede Ledig, S. 135–152. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988.

P.E.M. „Luftschiffhallen aus Eisenbeton in Villeneuve-Orly“. *Schweizerische Bauzeitung* 82, Nr. 12 (1923): S. 154–155.

Paquet, Alfons. *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Jena: Fischer, 1908.

———. „Vorwort“. In *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, herausgegeben von Deutscher Werkbund, S. III. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Jena: Diederichs, 1912.

Pazaurek, Gustav Edmund. *Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen*. Stuttgart: Grüninger, 1913.

———. *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe: Führer für die neue Abteilung im Königl. Landesgewerbemuseum Stuttgart*. Stuttgart: Grüninger, 1909.

———. *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912.

———. „Musterstücke in Kunstgewerbe-Museen“. *Der Kunstwart* Nr. 24 (1899): S. 398–403.

Pfankuch, Peter, Hrsg. *Hans Scharoun: Bauten, Entwürfe, Texte*. Berlin: Mann, 1974.

Plarre, Stefanie. *Die Kochenhofsiedlung – Das Gegenmodell zur Weißenhofsiedlung: Paul Schmitthenners Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933*. Stuttgart: Hohenheim, 2001.

Plehn, Anna L. „Die Zimmerausstattung auf den Ausstellungen in Berlin, München und Dresden im Sommer 1899“. *Kunstgewerbeblatt* Nr. 2 (1900): S. 18–33.

Plinius Secundus, Gaius. *Naturalis Historia, lib. XXXV*. Übersetzt von Roderich König und Gerhard Winkler. München: Artemis und Winkler, 1978.

Pommer, Richard, und Christian F. Otto. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 1991.

Popp, Joseph. *Deutsches Warenbuch: Kriegsausgabe*. Herausgegeben von Dürerbund-Werkbund Genossenschaft. Hellerau b. Dresden: o. V., 1915.

Poppelreuter, Tanja. *Das Neue Bauen für den Neuen Menschen: Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbildes in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland*. Hildesheim: Olms, 2007.

Rasch, Bodo. „Wie die Weissenhofsiedlung entstand". In *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*, herausgegeben von Sabine Weißler und Hans Eckstein, S. 107–109. Gießen: Anabas-Verlag, 1982.

Rasch, Bodo, und Heinz Rasch. *Wie bauen? Bau und Einrichtung der Werkbundsiedlung am Weißenhof in Stuttgart 1927*. Stuttgart: Wedekind, 1927.

Raucker, Bruno. „Der soziale Gedanke des ‚Deutschen Warenbuches' (1916)". In *Archiv des deutschen Alltagsdesigns: Warenkunden des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hasso Bräuer, S. 80–91. Berlin: Directmedia, 2002.

Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen e.V. „Bauwirtschaftliche Richtlinien für die Durchführung von Versuchsbauten", o. J. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 47, Nr. 118 (1-58). Stadtarchiv Stuttgart.

Rentzhog, Sten. *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea*. Stockholm: Carlssons, 2007.

Reuter, Helmut und Schulte, Birgit, Hrsg. *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Rezepa-Zabel, Heide. *Deutsches Warenbuch – Reprint und Dokumentation: Gediegenes Gerät fürs Haus*. Berlin: Reimer, 2005.

———. „Gediegenes Gerät fürs Haus – Geschmackserziehung vor einhundert Jahren". In *Wie wohnen: Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Beate Manske, S.11–19. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Richter. „Die Werkbundausstellung – Eröffnung der Ausstellung ‚Die Wohnung' in Stuttgart", *Frankfurter Zeitung* Nr. 545 (25. Juli 1927): o. S.

Richter, Hans. *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen (1929)*. Herausgegeben von Walter Schobert. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1981.

———. „Neue Mittel der Filmgestaltung". *Die Form* Nr. 3 (1. Februar 1929): S. 53–56.

Riezler, Walter. „Antwort auf Justus Biers Artikel ‚Kann man im Haus Tugendhat wohnen?'" *Die Form* Nr. 10 (15. Oktober 1931): S. 393–394.

———. „Das Haus Tugendhat in Brünn". *Die Form* Nr. 9 (15. September 1931): S. 321–332.

Rischowski, Edith. „Das Wohnhaus als Einheit – Häuser und Räume der Versuchs-Siedlung Breslau 1929". *Innen-Dekoration* Nr. 11 (1929): S. 401–410.

Ritter, Dorothea, Dietmar Siegert und Zdenek Primus. *Das Leben der Dinge: Die Idee vom Stilleben in der Fotografie 1840 - 1985*. Heidelberg: Wachter-Verlag, 2006.

Roth, Alfred. *Begegnung mit Pionieren: Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*. Basel [u. a.]: Birkhäuser, 1973.

———. „Die architektonische Gestaltung". In *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, herausgegeben von Alfred Roth, S. 25–37. Stuttgart: Wedekind, 1927.

Rothenberg, Alfred. „Die Werkbundausstellung 1929 in Breslau". *Ostdeutsche Bau-Zeitung* Nr. 47 (12. Juni 1929): S. 341–349.

Ruhl, Carsten. „Architekturausstellungen – Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur". In *Die Medien der Architektur*, herausgegeben von Wolfgang Sonne, S. 303–330. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Rüdishüli, W.. „Die Ausstellungssiedlung Eglisee". *Schweizer Baublatt* 51, Nr. 73 (13. September 1930): o. S.

Rüttenauer, Benno. „Hans Christiansen und sein Haus". In *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, herausgegeben von Alexander Koch, S. 241–264. Darmstadt: Verlags-Anstalt Alexander Koch, 1901.

Sachße, Christoph, und Florian Tennstedt. „Krankenversicherung und Wohnungsfrage – Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker". In *Hinterhof, Keller und Mansarde: Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920*, herausgegeben von Gesine Asmus, S. 271–297. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.

Sachsse, Wolf. „Architekturfotografie: Das analoge Bild der klassischen Moderne – Zur gegenseitigen Historisierung von Fotografie und Architektur im 19. und 20. Jahrhundert". In *Die Medien der Architektur*, herausgegeben von Wolfgang Sonne, S. 85–98. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Sauer, Barbara. „Licht, Luft, Sonne im modernen Eigenheim – Die ersten Bewohnerinnen und Bewohner der Werkbundsiedlung". In *Werkbundsiedlung Wien 1932: Ein Manifest des neuen Wohnens*, herausgegeben von Andreas Nierhaus und Anita Aigner, S. 260–265. Salzburg: Müry Salzmann, 2012.

Scherrer, Adrian. „Zürcher Illustrierte". *Historisches Lexikon der Schweiz*. Zugegriffen 6. August 2013. http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D49596.php.

Scheunemann, Dietrich. „Intolerance - Caligari - Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel". In *Text und Ton im Film*, herausgegeben von Paul Goetsch und Dietrich Scheunemann, S. 11–46. Tübingen: Narr, 1997.

Schluckebier. „Gegenwartsfragen der Bauwirtschaft". *Deutsche Bauhütte* Nr. 21 (5. Oktober 1927): S. 267–268.

Schmidt, Dietrich W. „Innovation und Experiment – Wurzeln moderner Architekturauffassung. Eine begründende Einleitung". In *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen: Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, herausgegeben von Beate Eckstein, S. 9–15. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996.

Schmidt, Hans. „Die Aufgaben des Schweizer Werkbundes". *Das Werk* Nr. 8 (August 1927): S. 227.

———. „Die Mietwohnungen der Schweizergruppe an der Ausstellung ‚Die Wohnung' in Stuttgart". *Das Werk* 14 (1927): S. 272–278.

Schmidt, H.. „Können wir billige Wohnungen bauen?" *Nationalzeitung* Sonderausgabe zur 1. Schweizerischen Wohnungsausstellung Basel (21. August 1930): S. 1.

Schmitthenner, Paul. *Das deutsche Wohnhaus*. Stuttgart: Wittwer, 1932.

———. „Die Werkbundsiedlung". *Süddeutsche Zeitung* Abendausgabe (5. Mai 1926): o. S.

———. „Kochenhof – Weißenhof/Rückblick und Ausblick". *NS-Kurier – Nationalsozialistische Tageszeitung für Württemberg und Hohenzollern* Nr. 243 (1933): S. 2.

Schneider, Jens. „Joseph Paxton – Wegbereiter und Anwender industrieller Vorfertigung, Konstrukteur des Kristallpalastes". *Deutsche Bauzeitung* Nr. 12 (2005): S. 70–75.

Schnell, Dieter. „Le Corbusiers Wohnmaschine", 2007. http://www.bauforschungonline.ch/aufsatz/le-corbusiers-wohnmaschine.html.

Schultze-Naumburg, Paul. *Das Gesicht des deutschen Hauses*. München: Callwey, 1929.

———. *Hausbau: Einführende Gedanken zu den Kulturarbeiten*. 2. Aufl. München: Callwey, 1904.

Schumann, Ulrich Maximilian. „Territorien traditionalistischen Bauens". In *Neue Tradition: Konzepte einer antimodernen Moderne in Deutschland von 1920 bis 1960*, herausgegeben von Kai Krauskopf und Hans-Georg Lippert, S. 41–68. Dresden: Thelem, 2009.

Schwartz, Frederic J. *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900-1914*. Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

Schwitters, Kurt. „Stuttgart, Die Wohnung – 1927". In *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*, herausgegeben von Sabine Weißler und Hans Eckstein, S. 118–123. Aufsatz von 1927. Gießen: Anabas-Verlag, 1982.

Selle, Gert. „Über bürgerliche Reformversuche der Produktkultur zwischen 1898 und 1912 – Ein Beitrag zur Genese und Funktion alltagsästhetischer Normen in Deutschland". In *Kunst und Alltag um 1900*, herausgegeben von Eckhard Siepmann, S. 58–116. Lahn-Gießen: Anabas-Verlag, 1978.

Siegert, Bernhard. „Kulturtechnik". In *Einführung in die Kulturwissenschaft*, herausgegeben von Harun Maye und Leander Scholz, S. 95–118. München [u.a.]: Fink, 2011.

———. „Türen. Zur Materialität des Symbolischen". *Zeitschrift für Medien- und Kulturtechnikforschung* Nr. 1 (2010): S. 151–170.

Siegert, Bernhard und Helga Lutz. „Metamorphosen der Fläche. Eine Medientheorie des Trompe-l`Oeils von der flämischen Buchmalerei bis zum niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts". In *Die Wiederkehr der Dinge*, herausgegeben von Friedrich Balke, S. 251–284. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2011.

Slapeta, Ludomir, und Vladimir Slapeta. „50 Jahre WUWA". *Bauwelt* Nr. 35 (1979): S. 1426–1445.

Spies, Christian. „Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damian Hirst und Louise Lawler". In *Zeigen: Die Rhetorik des Sichtbaren*, herausgegeben von Gottfried Boehm, Sebastian Engenhofer und Christian Spies, S. 260–289. eikones. München [u.a.]: Fink, 2010.

Stam, Mart. „Fort mit den Möbelkünstlern". In *Innenräume: Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung „Die Wohnung", insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*, herausgegeben von Werner Graeff, S. 128–130. Stuttgart: Wedekind, 1928.

„Stenogram: Öffentliche Sitzung des Gemeinderats, Betreff: Verwertung der Weissenhofsiedlung", 7. November 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

„Stenogramm: Oeffentliche Sitzung des Gemeinderats, Betreff: Verwertung der Weissenhofsiedlung“, 7. November 1927. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

Stercken, Angela. „Die Gesolei als Schaubild des Körpers. Sektionen, Überblick.“ In *Kunst, Sport, und Körper: 1926-2002: Ge So Lei*, herausgegeben von Hans Körner und Angela Stercken, Bd. 1: S. 99–123. Stuttgart: Hatje Cantz, 2001.

Stoichiță, Victor Ieronim. *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink, 1998.

„Stopp-Trick“. *Lexikon der Filmbegriffe*. Zugegriffen 30. Juli 2013. http://filmlexikon.uni-kiel.de.

Störkuhl, Beate und Jerzy Ilkosz. „Architektur an der Breslauer Kunstakademie“. In *Werkstätten der Moderne: Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903-1932*, herausgegeben von Schlesisches Museum zu Görlitz, S. 31–47. Halle an der Saale: Stekovics, 2004.

Stratmann, Mechthild. „Wohnungsbaupolitik in der Weimarer Republik“. In *Wem gehört die Welt? – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, herausgegeben von Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, S. 40–49. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977.

Strnad, Oskar. „Mit Freude wohnen (1932)“. In *Neues Wohnen: Wiener Innenraumgestaltung 1918-1938*, herausgegeben von Leopold Netopil, S. 98. Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1980.

Taut, Bruno. *Bauen: Der neue Wohnbau*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1927.

———. *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*. Herausgegeben von Manfred Speidel. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1928. Berlin: Mann, 2001.

Taylor, Frederick Winslow. *Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung*. Reprint von 1913. Weinheim: Beltz, 1995.

te Heesen, Anke. „Exposition imaginaire – Über die Stellwand bei Aby Warburg“. *Fotogeschichte* Nr. 112 (2009): S. 55–64.

———. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.

te Heesen, Anke und Petra Lutz. „Einleitung“. In *Dingwelten: Das Museum als Erkenntnisort*, herausgegeben von Anke te Heesen und Petra Lutz, S. 11–24. Köln: Böhlau, 2005.

Tegethoff, Wolf. „Der Pavillonsessel – Die Ausstattung des deutschen Pavillons in Barcelona 1929 und ihre Bedeutung“. In *Mies und das neue Wohnen: Räume – Möbel – Fotografie*, herausgegeben von Helmut Reuter und Birgit Schulte, S. 145–17. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Terlinden, Ulla. *Gebrauchswirtschaft und Raumstruktur: Ein feministischer Ansatz in der soziologischen Stadtforschung*. Stuttgart: Silberburg-Verlag, 1990.

Terlinden, Ulla und Susanna von Oertzen. *Die Wohnungsfrage ist Frauensache! – Frauenbewegung und Wohnreform 1870 bis 1933*. Berlin: Reimer, 2006.

Teyssot, Georges. *Die Krankheit des Domizils: Wohnen und Wohnbau 1800-1930*. Braunschweig u.a.: Vieweg, 1989.

Thiele, Jens. *Das Bilderbuch: Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Bremen u.a.: Aschenbeck & Isensee, 2003.

Tschichold, Jan. *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. 2. Auflage, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin: 1928. Berlin: Brinkmann & Bose, o. J.

Tugendhat, Grete und Fritz Tugendhat. „Die Bewohner des Hauses Tugenhat äußern sich". *Die Form* Nr. 11 (15. November 1931): S. 437–438.

Uhlig, Günther. *Kollektivmodell „Einküchenhaus": Wohnreform und Architekturdebatte zwischen Frauenbewegung und Funktionalismus, 1900 - 1933*. Gießen: Anabasis-Verlag, 1981.

Urbanik, Jadwiga. „Neues Bauen und neue Bautechniken – Anmerkungen zu technologischen Aspekten der WUWA". In *Auf dem Weg zum Neuen Wohnen: Die Werkbundsiedlung Breslau 1929*, herausgegeben von Beate Eckstein, S. 61–69. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996.

———. *WUWA 1929 - 2009: The Werkbund Exhibition in Wrocław*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2010.

Utitz, Emil. „Ausstellungs-Architektur". *Deutsche Kunst und Dekoration* Band XXXVIII (1916): S. 426–438.

Vetter, Andreas K. „Editorischer Anhang zu ‚Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof'". In *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof [kommentierte Neuausgabe des Katalogbuches zur Stuttgarter Musterhaussiedlung von 1933]*, S. 75–139. Baunach: Spurbuchverlag, 2006.

———. *Leere Welt: Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie*. Heidelberg: Manutius-Verlag, 2005.

Vogel, Martin. „Die Beteiligung des Deutschen Hygienemuseums an der Gesolei". In *Ge-So-Lei: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926; für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge u. Leibesübungen*, herausgegeben von Arthur Schlossmann und Marta Fraenkel, S. 449–474. Düsseldorf: Schwann, 1927.

Vogl, Joseph. „Medien-Werden: Galileis Fernrohr". In *Mediale Historiographien*, herausgegeben von Lorenz Engell und Joseph Vogl, S. 115–123. 2001. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2001.

Voigt, Wolfgang. „Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners ‚deutsches Wohnhaus' und seine Vorbilder". In *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, herausgegeben von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, S. 245–266. Stuttgart: Hatje, 1992.

Volkers, Imke. „‚Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe'". In *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, herausgegeben von Flagmeier Renate, S. 77–87. Leipzig: Koehler & Amelang, 2008.

„Vorläufiger Plan zur Durchführung der Werkbundausstellung ‚Die Wohnung'", 27. Juni 1925. Aktendepot B, CIV A 12, Bd. 46, Nr. 116. Stadtarchiv Stuttgart.

Wagner, Otto. „Vorspruch Tat und Hoffnung". In *Wohnung und Werkraum, Amtlicher Katalog*, herausgegeben von Deutscher Werkbund, S. 23. Breslau: Schenkalowsky, 1929.

Warnke, Stephanie. „Bilderkrieg. Über Architektur in der Zeitung lesen". In *Die Stadt von morgen: Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, herausgegeben von Annette Maechtel und Kathrin Peters, S. 48–53. Köln: König, 2008.

Welzig, Maria. *Josef Frank (1885 - 1967): Das architektonische Werk*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1998.

Westheim, Paul. „Stilleben-Wohnungen oder Häuslichkeit". *Innendekoration* (1910): S. 88–90.

Wichard, Norbert. „Wohnen und Identität in der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicki Braun“. In *Einschnitte: Identität in der Moderne*, herausgegeben von Oliver Kohns und Martin Roussel, S. 67–84. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Wichert, Fritz. „Zeitwende – Kunstwende“. *Das neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung* Nr. 1 (November 1926): S. 15–24.

Wiener, Jürgen. „Einführung“. In *Die GeSoLei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre*, herausgegeben von Jürgen Wiener, S. 8–21. Köln: Bachem, 2001.

Winkler, Klaus-Jürgen, Hrsg. *Bauhaus-Alben*. Bd. 4. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2009.

———. „Das Staatliche Bauhaus und die Negation der klassischen Tradition in der Baukunst“. In *Klassik und Avantgarde: Das Bauhaus in Weimar 1919 - 1925*, herausgegeben von Hellmut Seemann und Thorsten Valk, S. 261–284. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2009.

Winkler, Richard. „Werner Graeff und der Konstruktivismus in Deutschland 1918-1932“. Technische Hochschule Aachen, 1981.

Wir bauen ein besseres Leben: Eine Ausstellung über die Produktivität der Atlantischen Gemeinschaft auf dem Gebiet des Wohnbedarfs. Organisiert von der US-Hochkommission für Deutschland und dem Amt für gemeinsame Sicherheit. Stuttgart: Hatje, 1952.

Woba – Schweizerische Wohnungsausstellung Basel, 16. August - 14. September 1930, Schlußbericht. Basel: National-Zeitung A.-G., 1930.

Wöbkemeier, Ruth. „Metaphern und Archive – Der Deutsche Werkbund und die Fotografie bis 1915“. In *Wie wohnen: Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Beate Manske, S. 21–29. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Wolde, Annette. „Der ökonomische Hintergrund der Künstlerkolonie“. In *Ein Dokument deutscher Kunst: Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914*, herausgegeben von Wolfgang Beeh, 5:S. 49–55. Darmstadt: Roether, 1977.

Wörner, Martin. *Vergnügung und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851 - 1900*. Münster [u.a.]: Waxmann, 1999.

Wyss, Beat. *Bilder von der Globalisierung: Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel-Verlag, 2010.

Ziegler, Reiner. *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919 - 1945*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003.

Zimmermann, Gerd. „‚Rolling Home…‘ Der nützliche Gegenpart zur Reise – Heimat und das Daheimsein.“ *Thesis* 49 (2003): S. 11–19.

Zwierz, Maria. „Handwerks- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts in Breslau“. In *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900 - 1916*, herausgegeben von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl, S. 333–349. Delmenhorst: Aschenbeck & Holstein, 2000.

Filme

Reifarth, Dieter. *Haus Tugendhat*, 2013.

Richter, Hans. *Die neue Wohnung*, 1930.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet. Teile der Arbeit, die bereits Gegenstand von Prüfungsarbeiten waren, sind ebenfalls unmissverständlich gekennzeichnet.
Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlung- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderer Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Ingolstadt,